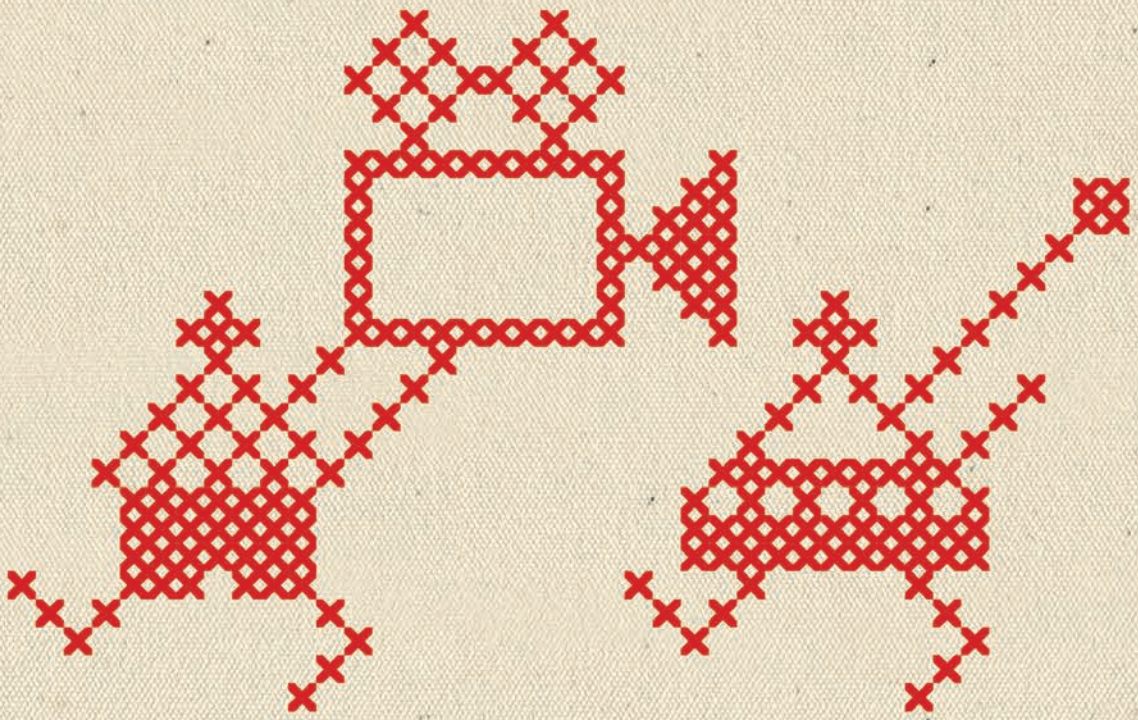
ИСКУССТВО КИНО

№5/6 **2021** www.kinoart.ru

5/6

YOUTUBE_**5–57**
БЕРЛИНАЛЕ-2021_**59**
ПАВЕЛ ПРЯЖКО. ЛЕНТОЧКИ. ПЬЕСА_**120**



Беларусь. Протест_113–195

ИК90

ИК
Мосфильм
0+
БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ
Режиссёр Эльдар Рязанов
В ПОВТОРНОМ ПРОКАТЕ С 8 ИЮЛЯ
Цифровая реставрация выполнена ФГУП "Киноконцерн Мосфильм"
Яндекс Кью

ИК90

Социальная проблематика, оммаж классику иранского кино «новой волны», теория и практика YouTube, рецензии на главные фильмы Берлинале-2021 – составляющие этого номера. Но его пестрота лишь кажущаяся.

События в Белоруссии отрефлексированы в новейшей драматургии молодых авторов этой страны. В подборке из нескольких текстов, написанных по горячим следам мирных протестов и неадекватной реакции власти, мы публикуем щемящее сочинение белорусского драматурга с мировым именем Павла Пряжко, задавая таким образом масштаб и точку отсчета.

Коммуникативный аспект и колоссальная аудитория YouTube рассматриваются не только в философских, исторических, культурологических исследованиях, но и в портретах супергероев сетевого космоса.

Политические и социальные сюжеты тематизируются едва ли не в каждой статье, посвященной берлинским премьерам, будь то хит Раду Жуде, награжденный «Золотым медведем» и запрещенный к прокату в России, или документальное кино об адаптации детей-мигрантов к неизвестной им реальности, или экстремальные (на грани патологии) отношения персонажей в картине венгерского режиссера Бенедека Флигауфа.

Отдельный блок эссе посвящен Аббасу Киаростами, которому в прошлом году исполнилось бы восемьдесят лет. Не дожив до этой даты, он оставил фильмографию, нуждающуюся в пересмотре, уточнении ее места в мировом кинематографе, осмыслении не особенно артикулированных открытий этого режиссера. Хотя его творчеством интересовались и писали о нем многие – от Акиры Куросавы до Жак-Люка Нанси. В этом разделе звучит голос и самого Киаростами.

В каком-то смысле этот номер напоминает «западно-восточный диван». Прессинг западных ценностей в Белоруссии и западничество Киаростами; ветры всех стран мира, которые бушуют на YouTube, или корейский, вьетнамский, японский след на последнем Берлинале – генеральные мотивы, объединяющие разномастные тексты номера.

На первой странице обложки: «Независимые медиа», автор Руфина Базлова
На четвертой странице обложки: «Ширин», режиссер Аббас Киаростами

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. YOUTUBE

5 КСЕНИЯ БОЛЕЦКАЯ
YOUTUBE. НАЧАЛО

10 ЛЕВ МАНОВИЧ
YOUTUBE И БУДУЩЕЕ ТЕОРИИ КИНО

14 ОЛЕГ АРОНСОН
КИНЕМАТОГРАФ, СВЕРНУТЫЙ В YOUTUBE

24 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ДОРОГА ПЕРЕМЕН
Заметки кинолюбителя интернет-эпохи

32 ВЛАДИМИР ЛЯЩЕНКО
КАЖДЫЙ КАДР – КАРТИНА
Как YouTube стал платформой для киноведения с миллионной аудиторией

36 ЛАНА УЗАРАШВИЛИ
ХОЗЯИН YOUTUBE И ЕГО ИНСТРУМЕНТЫ

45 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
STREETS OF ROSSIYA
Портрет Юрия Дудя

50 АНДРЕЙ ГОРЕЛИКОВ
КОНКУРЕНТ
Портрет BadComedian

РЕПЕРТУАР. БЕРЛИНАЛЕ-2021

59 АНТОН ДОЛИН
МАСОЧНЫЙ РЕЖИМ
«Неудачный трах, или Безумное порно», режиссер Раду Жуде

68 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
ОТКРЫТАЯ ДВЕРЬ
«Случайность и догадка», режиссер Рюсукэ Хамагути

73 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ЕСТЕСТВЕННО, СВЕТ
«Естественный свет», режиссер Денеш Надь

78 КСЕНИЯ РЕУТОВА
ДЕНЬ УЧИТЕЛЯ
«Господин Бахманн и его класс», режиссер Мария Шпет

84 СЕРГЕЙ ДЁШИН
ГОРСТЬ ЗЕМЛИ
«Вступление», режиссер Хон Сан Су

89 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
СТОЛКНОВЕНИЕ
«Лес – вижу тебя повсюду», режиссер Бенедек Флигауф

93 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ВКУС ГЛОБАЛИЗАЦИИ
«Вкус», режиссер Ле Бао

97 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ЭКСТАЗ ФАНТАЗИИ
«Криптополис», режиссер Дэш Шоу

102 КСЕНИЯ ИЛЬИНА
В ЧУЖОМ КРУГУ
«Девушка и паук», режиссеры Рамон Цюрхер, Сильван Цюрхер

106 МАКСИМ СЕЛЕЗНЕВ
ОШИБКА ВЫЖИВШИХ
«Кровопийцы», режиссер Юлиан Радльмайер

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. БЕЛАРУСЬ

113 ИГОРЬ СУКМАНОВ
ОТВАГА НА КАЖДЫЙ ДЕНЬ
«Смелость», режиссер Алексей Полуян

120 ПАВЕЛ ПРЯЖКО
ЛЕНТОЧКИ
Пьеса

130 ЕВГЕНИЯ БАЛАКИРЕВА
ОРАТОРИЯ
Пьеса

142 АНАСТАСИЯ ВАСИЛЕВИЧ
ПОТЕРЯННЫЙ ВЕК
Пьеса

159 САША ФИЛИПЕНКО
ТИХАРИ (ДЕЛО ВРАЧЕЙ)
Пьеса

192 БОРИС ГУЦ
«ДЫШИ, МИНСК!»
Заметки о только что завершенном фильме MINSK

ИМЕНА. АББАС КИАРОСТАМИ

197 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
КИНО И ЕГО ДВОЙНИК

204 ИННА КУШНАРЕВА
В МАСШТАБЕ
«Крупный план», режиссер Аббас Киаростами

209 АНТОН ДОЛИН
3ТМ
«Вкус вишни», режиссер Аббас Киаростами

216 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
ЗАБЕРИ МЕНЯ ДОМОЙ
«Копия верна», режиссер Аббас Киаростами
«Как влюбленный», режиссер Аббас Киаростами

225 АЛЕКСЕЙ АРТАМОНОВ
ВЗГЛЯД ИЗ ЗАЛА

234 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ДУБЛИ

ПУБЛИКАЦИИ

243 АББАС КИАРОСТАМИ
МИР А.К.

251 АББАС КИАРОСТАМИ
СТРАННЫЙ ГРАЖДАНИН!

255 АББАС КИАРОСТАМИ
ФОТОГРАФИЯ. ЗАМЕТКИ

262 SUMMARY

Ксения Болецкая

YOUTUBE. НАЧАЛО

Один миллиард часов в день проводят пользователи со всего мира за просмотром YouTube. Это крупнейшая сцена в мире. Сто стран, два миллиарда зрителей. И каждый может стать звездой. По крайней мере, именно в этом нас пытается убедить сам YouTube.

YouTube не был создан как фабрика звезд нового поколения. Сначала это скорее была фабрика пиратов. Пользователи тоннами выкладывали сюда нелегальные копии фильмов и музыки. В 2006 году Google приобрел платформу YouTube за огромные по тем временам 1,65 миллиарда долларов. Одновременно видеосервис объявил, что подписал лицензионные соглашения с несколькими музыкальными мейджорами и киностудиями и начал платить им за использование контента. Google собирался заработать на рекламе в YouTube. Делать это вместе с пиратами было невозможно.

YouTube был продан спустя немногим более года после запуска. Создали YouTube три выходца из PayPal – Стив Чан, Чад Харли и Джавед Карим. У основателей разные версии того, как появилась идея YouTube. Карим позднее расскажет, что продукт придумали после инцидента на Супербоул в 2004-м – традиционно во время перерыва в матче здесь выступали музыканты и Джастин Тимберлейк, случайно или нет (версии расходятся) обнажит на секунду грудь Джанет Джексон. Супербоул транслировали на всю страну, разразился огромный скандал. В ТВ-эфире этот момент больше не повторяли, и интернет-пользователи обыскались в сети следов этого видео. После запуска YouTube такой проблемы больше не возникало.

Но, как и пиратская музыка, «горячие» видео на YouTube вовсе не то, что интересовало Google. Год назад действующий гендиректор YouTube Сьюзен Воджицки

расскажет, как убедила основателей Google купить видеосервис. Воджицки была первым директором по маркетингу Google, в 2005–2006 годах интернет-компания разрабатывала собственную видеоплатформу и изучала потенциальных конкурентов. И как раз YouTube уже в первый год запуска подтвердил очень смелую теорию, объяснила Воджицки: обычные люди готовы снимать свою жизнь и делиться ею со всем миром. Для этого не нужен Голливуд и его машина по созданию звезд – обычный компьютер с доступом в сеть, талант плюс рекомендательные алгоритмы YouTube обеспечивали блогера любовью миллионов. Показательным примером стал ролик из студенческого общежития, где пара парней напевали песню Back Street Boys, расскажет Воджицки: это видео собрало десятки миллионов просмотров и стало первым настоящим хитом на YouTube.

Для Google это было идеальным вариантом альтернативы ТВ. Видеосервис, где пользователи сами создают хиты и задача платформы – лишь найти каждому пользователю интересующий его контент.

Следующие несколько лет YouTube посвятил множество усилий и денег созданию собственных звезд. Видеоблогеры начали зарабатывать большие деньги, их стали замечать на ТВ. Блогеры стали запускать собственные марки одежды, собственные линии косметики. В 2017-м в ходе одного из судебных разбирательств подтвердилось, что YouTube платит топовым блогерам около одного миллиона долларов в месяц. А в 2020-м, по оценке Forbes, больше всего – 26 миллионов долларов – заработал на своем канале Райн Каджи. Ему восемь лет. И у него почти 30 миллионов подписчиков и собственная линия игрушек.

В России самый успешный канал Labelcom принадлежит комикам с ТНТ. YouTube, по расчетам Forbes, приносит им около 3,5 миллиона долларов в год. Видеосервис может себе позволить дорого платить своим звездам. В этом году, по прогнозам аналитиков, его выручка от рекламы вырастет до 30 миллиардов долларов. Может себе позволить дорого платить и вынужден это делать. Одна из самых популярных категорий блогеров на YouTube – геймеры. И тут на пятки платформе наступает Twitch – профильный видеосервис об играх. Два года назад YouTube начал переманивать звезд Twitch и предлагать им эксклюзивные контракты. А еще есть конкуренция за таланты с Instagram, TikTok и Snapchat.

Звезды изменились вместе с самой платформой – несколько лет назад популярные блогеры стали жаловаться, что алгоритмы видеосервиса по неизвестным причинам исключают отдельные ролики из рекомендаций или отключают на них рекламу из-за «нарушений правил сообщества». Алгоритмы YouTube действительно становятся все требовательнее. Так, компании важно, чтобы пользователи проводили все больше времени на сервисе, поэтому приоритет при выдаче стал отдаваться более длинным видео. Потом алгоритмы стали учитывать, насколько эффективно создатели видео используют последние продуктовые новшества сервиса. Все это привело к тому, что

авторам приходится тратить все больше времени и ресурсов на создание популярного видео. А значит, создавать вокруг себя целые студии. «Искренности и свободы настоящего YouTube больше нет», – говорили недовольные звезды. В 2019 году влиятельный американский The Verge даже выпустил большую статью с заголовком «Золотой век YouTube окончен».

Самое первое видео на YouTube – 18-секундный ролик любительской съемки Джаведа Карима в зоопарке Сан-Диего, 23 апреля 2005 года

Свободы на YouTube для звезд действительно стало меньше. Прежде блогеры с десятками миллионами подписчиков регулярно хулиганили в эфире. Но потом на YouTube пришли крупнейшие ТВ-рекламодатели, продвигающие семейные ценности. Сами пользователи стали гораздо критичнее воспринимать поступки блогеров, ведь их влияние на интернет-сообщество только росло. И конкуренция между самими блогерами становилась жестче. Чтобы удержать аудиторию, они выпускали все более рискованный контент. Дети, поедавшие огромные торты на скорость. Подростки, имитирующие самоубийство во время трансляции. В 2017-м YouTube лишился сотен миллионов долларов – десяток крупных рекламодателей временно заморозили размещение на платформе из-за антисемитских лозунгов в видео у очень популярного блогера PewDiePie. Год спустя другой блогер Логан Пол во время живого стрима из леса нашел тело человека, покончившего с собой, но не выключил стрим, а показал мертвое тело подписчикам во всех деталях и даже вывернул карманы у погибшего. В ответ на скандал YouTube ввел ряд новых ограничений на демонстрацию насилия и контента, негативно влияющего на аудиторию. Без монетизации остались сотни популярных каналов.

С ростом аудитории YouTube стали активно использовать традиционные медиа, голливудские звезды, ведущие крупнейших телешоу и, конечно, музыканты. Недавно видеосервис объявил, что в 2021 году представит публике новые проекты с Уиллом Смитом и Алишей Киз, созданные специально для YouTube. Это часть большой стратегии

Самое просматриваемое видео на YouTube – англоязычная версия клипа на детскую песню Baby Shark. (Данные к июню 2021 года)

видеосервиса по созданию оригинального контента. Немного странно использовать это определение как нечто новое для YouTube, выросшего на уникальном контенте своих пользователей. Но приходится. В чем же разница? Вспомните про оригинальный контент на Netflix. Это, как правило, дорогие сериалы и шоу, которые платформа заказывает профессиональным командам и оплачивает производство заранее. В отличие от обычных отношений YouTube с блогерами, которым платформа, как правило, не заказывает определенный контент, не контролирует его производство и по факту только делится рекламными доходами от полученных просмотров.

Netflix здесь упомянут не случайно. На взлете популярности этого платного видеосервиса в 2015 году YouTube тоже запустил линейку сериалов и шоу, доступных только по подписке. Его сериал о каратэ Cobra Kai собрал более 100 миллионов просмотров. Перед 2018-м видеосервис заявил, что работает над более чем ста оригинальными проектами. Но уже в 2019-м платформа резко поменяла подход. Во-первых, оригинальный контент стал доступен всем пользователям, но подписчики YouTube Premium могут смотреть его без рекламы. Во-вторых, видеосервис фактически отказался от дорогих художественных (scripted) сериалов и сосредоточился на шоу и документальных сериалах.

Свободный доступ к контенту и эмоции реальных героев все-таки гораздо ближе сервису, объясняли топ-менеджеры YouTube смену стратегии по оригинальному контенту. Но и от экспериментов с платежами пользователей платформа не отказалась. Уже больше 30 миллионов человек платят видеосервису за возможность смотреть ролики без рекламы (подписка YouTube Premium) и около трех миллионов человек в США за доступ к интернет-пакету платных телеканалов (подписка YouTube TV).

В 2019 году YouTube позаимствовал у конкурентов еще несколько форм платежей пользователей. Блогеры стали продавать платные

опции для подписчиков своих каналов – фирменные стикеры для чатов, дополнительный контент для членов клуба и так далее. Особенно удобны такие опции для каналов с практическими руководствами. Сейчас на YouTube можно найти видеоинструкцию на любой случай жизни – как испечь черничный пирог, нарисовать мультфильм своими руками, найти работу и пережить карантин вместе с детьми. Больше 65 процентов пользователей в Германии и 94 процентов пользователей в Индии приходят на YouTube, чтобы выучить что-то новое. В США лишь 28 процентов пользователей используют платформу прежде всего для развлечения. И очевидно, что во время пандемии популярность практических видео только растет. Часть этой истории – помощь в онлайн-шопинге. Пользователи и сами бренды снимают подробные видео на YouTube, как выглядит тот или иной товар. Это секрет успеха детей-блогеров – они показывают, как распаковывают и играют с новыми конструкторами Lego или новой Барби. Теперь YouTube хочет получать процент от онлайн-шопинга и предлагает продавать товары прямо внутри платформы.

Кажется, YouTube как может старается заполнить все доступное ему пространство перед глазами пользователя. Смотрите YouTube прежде всего на смартфоне? Ок, тогда у нас есть новый специальный формат коротких видео. Все еще смотрите обычные телеканалы по телевизору дома? Мы сделаем все, чтобы на большом экране именно YouTube стал универсальным ответом на все ваши капризы и потребности. Нужен новый источник дохода? Это тоже возможно, за несколько лет YouTube выплатил блогерам 30 миллиардов долларов, сообщила платформа.

Но большой размер аудитории – это и большие проблемы. Последние годы YouTube постоянно сталкивается с претензиями государственных органов и собственных пользователей: они недовольны тем, как платформу используют террористические организации, как на платформе распространяются фейки, как процветают онлайн-буллинг и ксенофобия. Либералы требуют, чтобы платформа придерживалась либеральных ценностей, тоталитарные государства – чтобы не давала голоса оппозиции. Общее резюме: платформа не справляется с потоком вредного контента. Блогеры, зрители и чиновники требуют еще более жестких модерации, прозрачности и контроля. YouTube пытается балансировать и убеждать, что жесткий контроль погубит сообщество и платформу. Но у самого Google в реальности нет решения этой дилеммы, признает Воджицки: «При покупке YouTube мы не могли предсказать, каким станет сервис через двадцать лет, и сейчас я не могу сказать, каким YouTube станет даже через десять лет, какие ответы мы найдем». ◆

Лев Манович

YOUTUBE И БУДУЩЕЕ ТЕОРИИ КИНО

Лев Манович – профессор The Graduate Center, City University of New York, один из ведущих специалистов по цифровой культуре, основатель Cultural Analytics Lab. Это первый его текст, написанный на русском языке специально для журнала «Искусство кино».

Очень много талантливых людей в XX веке посвятили свою энергию созданию теоретических систем, предназначенных описывать различные виды искусства. Созданные ими теоретические системы можно разделить на два типа.

С одной стороны, это были теории предельно общие и применимые к любым искусствам и типам медиа и к различным историческим периодам. К такого рода общим относятся многие социологические теории искусства, а также выходящие за пределы эстетики – психоанализ, структурализм, семиотика и т.д. Второй вид теорий – специальный – разрабатывался или самими художниками, работавшими в определенном виде искусства – скажем, в танце, фотографии, кино, архитектуре, литературе, – или теоретиками, которые тоже специализировались в какой-то одной области. Например, русские формалисты и Бахтин разрабатывали теорию и историю литературы; Сергей Эйзенштейн, Кристиан Метц и Дэвид Бордуэлл – теорию кино; Рудольф Лабан – теорию танца; Светлана Альперс и Майкл Баксендолл – теорию живописи прошлого; Малевич, Матюшин, Кандинский, Клее – общую теорию изобразительного искусства; Ладовский и Гинзбург – теорию архитектуры…

Теории второго типа можно разделить еще на два вида. Многие гениальные художники и теоретики эпохи модернизма создавали теории, казавшиеся им общими и универсальными – подходящими для описания любых произведений в данном виде искусства. Но, когда мы смотрим на эти теории сегодня, становится понятно, что на самом деле они описывают особенности, характерные только для уникальной художественной системы ее автора. Например, теории основных цветов и их сочетания в изобразительном искусстве, разработанные

Кандинским и Клее. Их теории стали знаменитыми, потому что их создатели были профессорами в Баухаусе, тем не менее сегодня ясно, что сами теории вполне субъективны. Причины, по которым эти художники в своих теориях выбирали определенные цвета и объявляли их самыми главными, нельзя понять логически.

Только очень малый процент теорий оказался «общим». И, возможно, они являются скорее выделением основных аспектов определенного искусства, нежели действительно объяснением того, как эти искусства устроены. Примеры таких выделенных аспектов – основные параметры дизайна, описанные сначала во ВХУТЕМАСе, а потом в Баухаусе и приобретшие большую известность.

Но иногда можно найти очень интересные противоположные случаи. Самая знаменитая теория организации изображения и пространства в истории искусств была предложена Генрихом Вёльфлином в его книге «Основные понятия истории искусств», опубликованой в 1915 году. Сравнивая Ренессанс и барокко, Вёльфлин предложил пять параметров, описывающих все основные различия между художественными системами этих двух периодов. Казалось, это была «локальная», а не «общая» теория всего искусства или дизайна. Но, когда недавно ученые применили компьютерные методы для анализа большого количества объектов искусства, созданных за многие столетия[1], выяснилось, что параметры Вёльфлина очень хорошо подходят для изучения большинства этих произведений, для разных исторических периодов и для разных художественных языков, доминировавших в разные периоды.

Все это прекрасно, но при чем здесь YouTube? – спросите вы. Объясню. Вполне возможно, одной из причин, помешавших развитию действительно «общих теорий» различных видов искусства в XX веке, была элементарная недостаточность объектов, которые было бы можно использовать и проанализировать в процессе построения такой теоретической системы. Вспомним, что фотографические репродукции картин стали популярны лишь в начале XX века, а цветные их фотографии – только во второй его середине. Даже самые усердные и образованные теоретики имели доступ к сравнительно малому проценту произведений искусства или их репродукций. Но как можно создать теорию, рассчитанную на все параметры определенного искусства и на все возможные сочетания элементов, встречающихся на протяжении десятков, сотен и тысяч лет, если у вас недостаточно материала?

Есть и другая проблема. Некоторые искусства были весьма недешевы в производстве. Тот же кинематограф требует дорогих инструментов, профессиональных кадров и слаженной работы целых команд и организаций. Из-за этой дороговизны количество снятых фильмов было ограничено. Лишь немногие сценарии, написанные авангардными русскими режиссерами, были экранизированы. Для того чтобы снять фильм, нужна была пленка, а она была дорогой, и потому запуск фильма в производство утверждался только после рассмотрения проекта различными комиссиями, которые должны были быть уверены, что

1. См.: *Cetinić Eva, Lipić Tomislav, Grgić Sonja*. Learning the Principles of Art History with convolutional neural networks. // Pattern recognition letters, 129 (2020), 56–62.

у этих будущих картин будет правильное идеологическое содержание. Оглядываясь на XX век, мы видим, что число выпущенных фильмов было относительно небольшим – по сравнению с миллионами современных фотографий или видео, ежеминутно публикуемых в социальных сетях. Почему это важный момент? Потому что, если мы хотим описать некую культурную область (такую, как кино), используя вычислительные и статистические методы, нам понадобится очень много объектов. И чем больше, тем лучше. Представьте, что вы хотите определить средний рост женщин и мужчин определенного возраста, проживающих в России. Если вы измерите двести тысяч людей, то получите гораздо более верный результат, чем если бы измерили, скажем, двадцать случайных россиян.

Наличие «больших данных» (big data) очень важно для исследования кино как вида искусства. Под словом «кино» я здесь понимаю не только кино студийное, но также и видео, выпускаемое блогерами, музыкальные клипы, образовательные ролики, рекламу и т.д. Всю эту продукцию (при понятном различии) объединяет использование параметров и ресурсов кинематографа – то есть то, что мы и называем кинематографическим языком.

Возникновение социальных медиа в 2000-е годы, а также постепенная оцифровка произведений прошлого произвели в изучении культуры настоящую революцию. За последние пятнадцать лет вышли сотни тысяч статей про различные аспекты содержания и формы как профессиональных, так и любительских произведений – в диапазоне от блогов, tweets и литературы XIX века до фотографии на Instagram и телевизионных передач. Проводятся исследования с применением искусственного интеллекта. Такие работы обычно используют большой объем проанализированных культурных объектов – тоже сотни тысяч литературных произведений, сотни миллионов фотографий в социальных сетях…

Вторая общая черта этой новой парадигмы – использование статистических методов. Мы смотрим, как изменяются какие-то параметры литературных произведений на протяжении двухсот пятидесяти лет, и выделяем главную тенденцию, используя стандартную технику linear regression. Или другой пример: мы используем машинное обучение, чтобы автоматически найти лица и разные предметы на миллионах фотографий и спрогнозировать, как присутствие различного содержания или, скажем, композиция фотографий влияют на их популярность.

Статистическая теория кино была предложена Дэвидом Бордуэллом еще в 80-е годы прошлого века. Он предложил описывать язык классического Голливуда не как набор правил, формул или рецептов, а как статистические закономерности. В любой ситуации оператор, режиссер или монтажер могут, в принципе, выбрать что-то одно из некоего ряда возможностей. Скажем, в сцене диалога между героями следующий кадр может показать одного из героев, или двух героев со стороны,

или всю сцену сверху и так далее. Первый тип кадра более вероятен, второй немножко менее вероятен, а третий – еще менее. Насколько я знаю, эта очень интересная идея не получила дальнейшего развития в киноведении. Но, так как сегодня статистический подход стал стандартным для изучения культуры через анализ «больших данных», такая теория выглядит достаточно привлекательно, чтобы, по меньшей мере, проверить ее.

Если нас интересует изучение художественных языков кино в его сегодняшних проявлениях (включая всевозможные жанры и формы того, что так широко представлено на YouTube), сегодня у нас есть для этого воистину уникальные возможности. Чтобы проверить статистический подход – то есть понять, способен он выявить закономерности, аналогичные тем, что описывал Бордуэлл, или не способен, – нужно проанализировать большой объем различных фильмов и видео.

Наличие миллиардов видеоклипов и фильмов в сети означает, что потенциально мы увидим не просто какой-то один язык кино, а множество разных диалектов, их различия и все многообразие форм этих языков. В отличие от натуральных языков, число которых на планете быстро сокращается, в мире медиа мы наблюдаем постоянное расширение и возникновение новых диалектов и гибридов. И, наверное, нет другой такой платформы, где представлено такое их разнообразие, как на YouTube. Этот видеохостинг можно сравнить с огромным мегаполисом, в котором живут люди, говорящие на многих сотнях языков, влияющих друг на друга. Но если в натуральных языках изменения могут занимать столетия, десятилетия или годы, то современные медиаязыки способны меняться гораздо быстрее. Эта скорость изменений дает нам дополнительный повод, чтобы изучать их и лучше понять параметры человеческой креативности. В том числе то, как на нее влияют глобализация, развитие медиатехнологий, доступ к культурному наследию прошлого и к бесконечному числу произведений современности, использование машинного обучения для поиска и рекомендаций и многие другие факторы, определяющие специфичность нашей кинотехнической цивилизации. ◆

Олег Аронсон

КИНЕМАТОГРАФ, СВЕРНУТЫЙ В YOUTUBE

В YouTube не стоит идти, чтобы посмотреть новый фильм. Их там нет. Они защищены авторским правом. Еще несколько лет назад ситуация была иной. Желаемое кино или музыкальное видео находились легко, хотя уже тогда вовсю работала автоматизированная система Content ID, определявшая нелегально размещенный продукт по цифровому следу. Были придуманы разные способы, которыми эту программу можно обмануть, и все они так или иначе должны были деформировать исходный (защищенный) аудиовизуальный материал таким образом, чтобы созданный дубликат был опознан как оригинальный. Использовали ухудшение качества видео, изменение цветовой гаммы, скорости изображения, а также прочие средства, дезориентирующие алгоритм Content ID. Среди этих способов был и такой: по истечении около 15 секунд (время формирования цифрового следа продукта) возникало короткое укрупнение кадра, а затем следующие 15 секунд опять шло обычное изображение. В результате этой борьбы программ зритель в какой-то момент получил доступ к огромному массиву фильмов, чья визуальная составляющая была искажена. Но не злонамеренно, а фактически самим желанием аудитории получить к этим фильмам доступ.

Понятно, что сам этот монтажный эффект ритмически возникающего укрупненного кадра был ненавистен не только синефилам и ценителям эстетической стороны кинематографа, но и многим зрителям, которые чувствовали в этом насилие над их перцептивным аппаратом. Этот эффект раздражал, о чем свидетельствовали комментарии почти под каждым из таких фильмов, выложенных в YouTube. Раздражение почти исчезало, когда тот же эффект применялся к продукции телевидения и музыкальному видео. Я и сам попробовал смотреть

кино в подобном формате, полагая, что через какое-то время мой глаз приспособится, но адаптация так и не случилась. При этом интересен тот факт, что среди комментировавших фильмы зрителей было очень много тех, кто вполне спокойно справлялся с этим затруднением, воспринимая его как необходимую плату за доступ к желаемому зрелищу. Но подавляющее большинство комментировавших даже не обращали внимания на сам этот эффект, полагая, что смотрят картину в первоначальной версии. Одни восхищались фильмом, другие критиковали, спорили о сюжетных ходах, игре актеров, историческом правдоподобии и психологической достоверности. Выходило так, что они просто не ощущают того, что у меня вызывало дискомфорт. Для них в этом настырном монтаже не было никакого препятствия. Что уж говорить о таких вполне «невинных» вещах, как изменение цвета изображения или музыкальной тональности трека.

Эта ситуация заставляет вспомнить Дзигу Вертова, который в своих кинематографических экспериментах стремился обучить зрителя нечеловеческому («машинному», «коммунистическому») зрению, способному преодолеть не только буржуазные клише, но и психологию и даже биологию человека. Знаменитый «киноглаз» понимался им как *«то, чего не видит глаз»*. Эксперименты Вертова остались в прошлом, но его «Человек с киноаппаратом» до сих пор оставляет чувство нереализованного проекта по поиску нечеловеческого восприятия в опыте самого зрителя, в его способности смотреть в обход изображения и вопреки изображению. Если футуристы и Вертов боролись с элитарностью искусства средствами искусства (экспериментом), то для Пролеткульта само восприятие литературы как искусства уже было проявлением буржуазности. В этом смысле современная зрительская нечувствительность к плохому качеству фильма еще один шаг к эгалитарной эстетике, для которой «хорошее» качество не более чем знак иерархии, способ одной группы зрителей ощущать превосходство над другой. Потому нечувствительность зрителей к качеству роликов в YouTube не должна удивлять. Мы сталкиваемся с этим и в кино, и в сериалах. Но если раньше, когда речь шла о плохом качестве фильма, имелись в виду провалы режиссуры, операторской работы или актерской игры, то сегодня речь идет уже не об этом.

> *Не так давно я зашел посмотреть фильм в одном из кинотеатров-мультиплексов. Зал был почти полон. Совсем скоро мне пришлось уйти, поскольку изображение на экране было невыносимо темным. Кассирша, возвращавшая мне деньги за билет, сказала, что почти на каждом сеансе есть человек, который на это жалуется. Остальные – я уверен – не просто досмотрели фильм, но и получили удовольствие.*

Все мы еще помним историю нелегальных видеокассет и CD-дисков с фильмами, снятыми на камеру внутри кинозала, с искаженным

звуком, прыгающим экраном и тенями людей, периодически экран заслоняющими… Вся эта нелегальная и полулегальная видеопродукция может восприниматься как искажающая качество фильмов, нарушающая авторские высказывания, создающая превратное представление о произведениях. Эта точка зрения понятна и не требует обсуждения. Однако нельзя также не принимать в расчет тот огромный поток некачественных копий (а в случае с YouTube количество просмотров), который экономически существенен настолько, что крупнейшие и богатейшие компании-правообладатели не прекращают борьбы с ним. Они-то прекрасно понимают, что неудовлетворительное качество копии останавливает немногих, что в мире массмедиа *качество* продается с трудом.

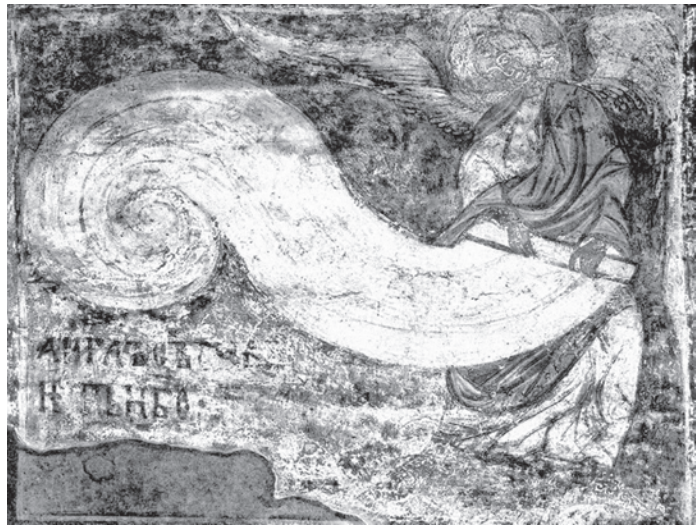
Но дело даже не в качестве, а в том, что, возможно, сам этот опыт «нечувствительности» к изображению является чем-то существенным для кино.

Возникает резонный вопрос: что в большей степени мы сегодня должны ассоциировать с кинематографом – фильмы-произведения, составляющие его историю, или же растиражированные плохие копии, фильмы, деформированные специальными программами, подвергшиеся цензуре, раскромсанные на фрагменты и заново скрепленные в многочисленных видеообзорах?

Приходится признать, что и то и другое – части достаточно короткой кинематографической истории человечества. Тем не менее очевидно, что при написании какой-нибудь очередной «Истории кино» все внимание уделяется выдающимся именам, фильмам и еще жанрам, направлениям, школам, а при написании очередной «Теории кино» – художественным приемам, формированию киноязыка, связям кинематографа с живописью, литературой, театром. Возможно, даже затронут социологию просмотров, экономику затрат и прибылей, но огромному миру нелегальной продукции будут посвящены в лучшем случае несколько абзацев. А ведь, по сути, перед нами не что иное, как пространство expanded cinema – *расширенного кино*, именно в том смысле, в котором его понимал Джин Янгблад в одноименной книге, вышедшей в далеком 1970 году: «Когда мы говорим “расширенное кино”, мы на самом деле имеем в виду расширенное сознание. […] Расширенное кино – это вовсе не фильм: подобно жизни, которая есть процесс становления, перед нами также и постоянное историческое стремление человека вынести свое сознание за пределы разума. Никто уже больше не может специализироваться на какой-то одной дисциплине и честно описать картину своих взаимоотношений с окружающей средой. Это особенно верно в случае интермедийной сети кино и телевидения, которая теперь функционирует фактически как нервная система человечества»[1].

Даже признавая, что весь кажущийся мусорным контент YouTube и TikTok необходимая часть медиасреды, этого ареала обитания современного человека, вопрос, как это связано с кино, остается открытым.

1. *Youngblood G.* Expanded Cinema. N.Y., 1970, p. 41.



Ангел, сворачивающий, в свиток Вселенную. Монастырь Хора, Влахерны, Стамбул

Является эта среда его продолжением или же кинематограф ограничивает себя пространством сложившейся в XX веке собственной истории? Янгблад, а позже и Жиль Делёз полагают, что кино (расширяясь, меняясь) сохраняется, но не в качестве своей культурной истории, а как «естественная история» (в духе Дарвина) эволюции образа.

Но возможен также и иной ответ: кино закончилось, а то, что мы видим на экранах кинотеатров, а уж тем более на телевидении и в интернете, – нечто совсем иное, что всего лишь его отдаленно напоминает.

Именно этот мотив был важен для появившегося в 60–70-е годы XX века видеоарта. Для художников того времени существенным был не столько вопрос, кончилось кино или нет, сколько вопрос о границах между кино и их собственной продукцией, использовавшей многие кинематографические приемы, но в основном проекционные экраны, видео- и телетрансляции. Все эти технологии были позаимствованы у массовой культуры, но стали одним из мощных импульсов для развития contemporary art.

Контакт современного искусства с кинематографом породил не новые фильмы-шедевры, а концептуальные произведения, которые по стечению обстоятельств оказались в том числе и засняты на пленку. Таковы многочасовые уорхоловские эксперименты «Эмпайр» и «Сон», существующие одновременно и в режиме радикального сопротивления нормативному человеческому восприятию (как фильмы), и как концептуальные арт-объекты, не требующие восприятия вообще. И хотя есть некоторые ценители искусства, не без гордости сообщающие, что просмотрели эти фильмы целиком, от этой жертвы ради искусства все равно остается ощущение фальши: кинематографическое время практически никому не удается совместить с временем существования объекта современного искусства. Если первое абсолютно человекомерно и предполагает неизменный double bind зачарованности реальностью

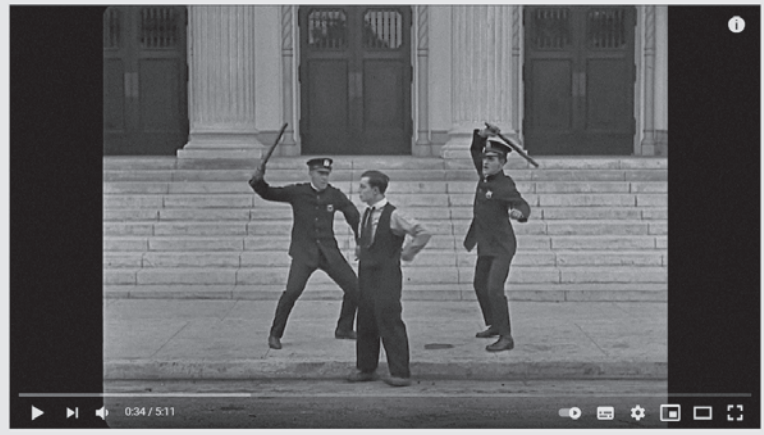
и материальности иллюзии, достоверности и сновидности, то второе – *время мгновения* – не схватываемо ни чувствами, ни разумом, не разложимо на прошлое и будущее, на память и фантазию. Как ни парадоксально, но именно это «время мгновения» куда ближе современному зрителю. Фактически оно приближает нас к системе сигналов (где нет места длительности рефлексии) и к той цифровой реальности, в которой мы существуем сегодня.

Кино постоянно производит феноменологическое расщепление на ретенцию и протенцию, ностальгию и утопию. Видеоарт же, опиравшийся на опыт киноавангарда, пытается преодолеть эту модель времени, связанную с воспринимающим субъектом, наделенным перспективным зрением и понимающим разумом. Эти возрожденческие и просвещенческие координаты почти невозможно устранить, и то, что мы называем словом «человек», сегодня располагается исключительно в этих границах.

Билл Виола в интервью Раймону Беллуру для журнала October еще в 1985 году говорил о том, что цифровой код неизбежно станет основой и фотографии, и кинематографа, и литературы, радикально их преобразовав, что компьютерное изображение заменит камеру, и это, по его мнению, должно стать новым историческим сдвигом, сравнимым с открытием иллюзионистской перспективы Ренессансом[2]. Но особенно интересно, что он уже тогда проводит различие между визуальным и информационным образом: «Начиная с камеры-обскуры условием любого изображения был свет […]. Вскоре мы сможем создавать сложные реалистичные изображения, не полагаясь на свет, а если у вас есть изображение, в котором свет не используется в качестве основного источника материала, вы попадаете в область концептуального пространства […]. Это не визуальный образ, а информационная модель объектов и пространства, которые мозг создает из визуальных впечатлений»[3].

2. См.: *Bellour R.* Interview with Bill Viola. // October, 1985, N 34 (Autumn), p. 114.

3. Ibid., p. 116.



В последние двадцать с лишним лет Билл Виола в своих работах все дальше отходит от тех идей, которые высказывал в начале своего творчества. Его эксперименты с радикальным замедлением движения, открывавшим для зрителя особое аффективное измерение привычных пространств, постепенно оформились в художественный прием. Стихия движения стала вновь подручной. То, что раньше было чем-то вроде образных аттракторов, менявших отношение к самому акту восприятия, превратилось в набор изображений из мира культурной индустрии, где сверхмедленное движение выполняет роль подписи автора. Как результат: неодолимое ощущение реификации аффекта и коммодификации стихий. Но с точки зрения музея и истории искусства, которым нужны объекты для поклонения, а не «сомнительные» эксперименты, это явный успех.

То, что Виола говорит о визуальных образах, вполне приложимо и к той модели познания, которая опирается на картезианский «свет разума» и ощупывающий темноту мира луч взгляда (Декарт его сравнивает с палкой слепого).

В каком-то смысле кинематограф доводит эту связку зрения и познания, навязанную человечеству Брунеллески и Декартом, до предела. И не случайно кино обнажает собственную антиномичность именно тем, что, с одной стороны, ориентировано на реальность (изобразительную достоверность), а с другой – на иллюзию (онирическую деформацию реальности). Стоит лишь добавить, что все то, что связано в кинематографе с его одержимостью реальностью, так или иначе предполагает воспринимающего субъекта, индивида, наблюдателя. Онирический же аспект касается неопределенного и до сих пор с трудом формализуемого опыта коллективного восприятия. Этот опыт плохо соотносим с индивидуальным зрением, а имеет скорее отношение

Человек с киноаппаратом в хорошем качестве (Фильм человек с киноаппаратом 1929 смотреть онлайн)

1,8 ТЫС. 28 ПОДЕЛИТЬСЯ СОХРАНИТЬ ...

к некоторому коллективному аффекту, проявляющемуся только в ситуации общности. Возможно, что то, что мы называем нечеловеческим в восприятии, имеет отношение к *сигнальной* стороне этого «темного» мира общности.

Пресловутые луч проектора и темнота кинозала были условиями рождения кино, но одновременно они стали принципами его трансформации. Эволюция кино шла по пути совершенствования изобразительных средств («световое письмо»), но параллельно с этим процессом шел другой, который можно назвать *инволюцией*. Это не путь прогресса или развития, а путь отмирания тех средств, которые оказывались избыточными и даже мешающими проявлению «общего чувства», рождающегося только в темноте (и в «глухоте паучьей»).

Хорошо известно, что уже в 1930 году начались разговоры о конце кино, и связаны они были с приходом в кинематограф звука и цвета. Утверждалось, что вместе с новыми технологиями с неизбежностью отомрет то, что составляло саму кинематографическую специфику, а именно – монтаж, ракурс, крупный план, движение камеры и многое другое, что стало основой кинематографической выразительности. Еще ригористичней позиция Юрия Цивьяна. По его мнению, кинематограф закончился уже в 1915 году. И начало этому по сей день длящемуся концу положило то, что кино отошло от короткого метра и стало полнометражным[4]. Оно превратилось в нарратора, заменив собой буржуазный роман, и все свои достижения в освоении собственной специфики подчинило повествовательной функции. Цивьян даже монтажные эксперименты Эйзенштейна и Вертова рассматривал как факты деградации кинематографа, что, на мой взгляд, не вполне справедливо. Однако ход мысли исследователя интересен именно тем, что за видимостью прогресса и развития он обнаружил процесс инволюции, отмирания и угасания того в кинематографе, что ему не органично как явлению средовому.

4. «Будет ли у кино второе столетие». // «Киноведческие записки», 1994/1995, № 24, с. 6–9.

Тон Юрия Цивьяна при этом меланхоличен. Он словно оплакивает всю эту нелепую историю кино XX века, похоронившую то лучшее, что было в самых ранних фильмах. Именно этот тон важен, когда мы имеем дело с формулой «конец чего-то» (искусства, истории, автора, больших нарративов, времени композиторов…). Чаще всего мы интерпретируем это в некотором апокалиптическом ключе, провоцируя тем самым меланхолическую интерпретацию события в духе «мы оказались не способны сохранить нечто ценное», отказывая при этом в ценности самой инволюции. Да и какая же здесь может быть ценность, если у нас для описания социальной или технической инволюции есть либо меланхолическое осознание утраты, либо обвинение общества в деградации.

Но весь этот финализм можно интерпретировать иначе. Не как утрату, а именно как сигналы той стороны мира, которая для нас погружена в темноту. Ранний кинематограф – среда элементарных визуальных сигналов, провоцировавших общее чувство, в котором обретается равенство. Любая длительность, а тем более длительность полнометражного фильма становится способом возвращения индивидуального взгляда, возникновения рефлексивной дистанции, когда вновь можно рассуждать с точки зрения вкуса, оценки качества и смысла видимого.

Но как мы можем описать ту *кинематографичность*, которая уже была до крупного плана и монтажа, до звука и цвета, до голливудских повествований и авангардных визуальных экспериментов? Жан Эпштейн называет это фотогенией, интерпретируя ее не как отношение к изображению, а как эффект импульсов, порождаемых движением, скоростью и изменчивостью. Он акцентирует не визуальный характер кино, а его способность к аддикции, к воздействию на мозг. Ранний кинематограф осваивал эти способы воздействия через изобретение визуальных гэгов. Когда мы говорим «гэг», то сразу вспоминаем трюки Бастера Китона или голливудские эффекты для привлечения

внимания зрителя. Но гэг также – простейшая сигнальная система. Он производит эффект на публику, при этом каждый отдельный воспринимающий может считать, что к нему совершенно равнодушен (особенно по здравому размышлению). Монтаж или ракурс – примеры превращения визуального гэга в прием, возможность его использования, привыкания к нему и постепенного его отмирания. Поэтому можно сказать, что конец кинематографа наступил тогда, когда гэг перестал быть имманентным фильму, а стал механизмом воздействия на публику. Хотя все же точнее говорить не о конце, а об одном из первых сигналов кинематографической инволюции, моменте *сворачивания,* временного прекращения действия; не умирания, а замирания. В этом смысле кино продолжает существовать сегодня в «свернутом» виде, подобно тому как существуют традиционная живопись или классический роман.

Случай с программой Content ID и стремлением пользователей сети обойти ее действие – пример того, как возвращаются монтажный эксперимент и гэг. Но если гэги раннего кинематографа работали с аффективной реакцией зрителей, то сейчас надо говорить о неразрывности аудитории, технологий и программ (алгоритмов, нейросетей), составляющих единую среду. Некоторые зрители все еще смотрят почеловечески (и к ним, судя по всему, принадлежу я сам). Однако большинство давно уже осваивает нечеловеческое зрение общего чувства, формируемого цифровым пространством импульсов и сигналов.

Сегодня фильмы, деформированные борьбой с правообладателями, уничтожены уже какой-то новой программой. И эту утрату почти никто не заметил. Никто не оплакивает эти произведения, порожденные YouTube, поскольку они, будучи рожденными, не просто не имели культурной ценности, но сразу возникли в качестве мусора. Они были не столько фильмами, сколько странными существами, обитателями цифровой среды, этого «фюсиса» современного мира, где рождение

и смерть, грация и уродство, эволюция и инволюция не только естественны, но и неразличимы.

Культура создает архивы, поскольку движима страхом собственной конечности. YouTube же легко расстается со своим контентом, поскольку является частью мира Big Data, где то, что казалось исчезнувшим, оказывается просто свернутым, ждущим своего возвращения. Глядя ретроспективно, это же можно увидеть в кинематографе.

На рубеже 70–80-х годов прошлого века в советский прокат вышел фильм Бертолуччи «Конформист». Он был обесцвечен и сокращен цензурой более чем на треть. Именно в таком виде этот фильм произвел на меня сильнейшее впечатление, в отличие от оригинала, увиденного несколькими годами позже. Как-то в беседе с Владимиром Юрьевичем Дмитриевым я поинтересовался, сохранилась ли в Госфильмофонде эта советская прокатная копия. Он улыбнулся и ответил: «Мы шедевры не уничтожаем».

Возможно, 15 минут славы, о которых говорил Уорхол, – это как раз та длительность, которой достаточно для того, чтобы был потерян импульс, исходящий из темноты жизни, и появился шедевр, достойный если не сохранения, то воспоминания. Гэг претендовать на такое не может. Идеальный гэг захватывает нас, не оставляя визуального отпечатка. «Политый поливальщик», Чаплин, Китон, братья Маркс замерли на грани превращения нерефлексивного «гибкого смеха» в юмор, давший гэгу возможность обрести длительность и функциональность. Сегодня происходит обратное движение: гэги возвращаются к своей бессмысленности, а ранний кинематограф, их породивший, опознает себя заново в пятнадцати секундах общего чувства, выраженного в миллионах просмотров в TikTok. Лучше еще короче, но ритмичней. Так же работают твит, мем, сэмпл. Все они предполагают неделимость, неуникальность и бесконечность повтора. И сколько бы они ни терзали наш вкус, но благодаря им становится ощутим тот ритм настоящего, который, минуя зрение и разум, достигает органики общего чувства и позволяет иначе отнестись в том числе и к прошлому кинематографа. ◆

Евгений Майзель

ДОРОГА ПЕРЕМЕН

Заметки кинолюбителя интернет-эпохи

YouTube как богатейший цифровой киноархив и, вероятно, самый посещаемый (пусть и виртуальный) кинотеатр из всех когда-либо существовавших приглашает задуматься об особенностях интернет-среды даже тех любителей кино, кто никогда специально не интересовался digital media. Как она влияет на кино, и наоборот? Как все это вместе и по отдельности отражается на зрителе? Попробуем суммировать несколько фактов – как общеизвестных, так и не особенно очевидных.

Оцифровка

Что такое YouTube? В первую очередь интернет-сайт, а интернет – цифровая медиасреда, связывающая между собой по всему миру компьютеры и их содержимое. Но надо понимать, что и весь интернет – часть еще более гигантского процесса под названием «оцифровка», она же «диджитализация», датируемого 40-ми годами прошлого века (с появлением кибернетики), то есть задолго до появления интернета. Оцифровка – и глобальный технологический процесс, неумолимо охвативший все сферы нашей жизни; и революционный сдвиг внутри человеческой цивилизации, служащий проводником кардинальных изменений, нами еще далеко не полностью пережитых и осмысленных. Дело усложняется и тем, что вот уже полвека, не меньше, происходящее воспринимается нами сквозь призму влиятельнейшего «цифрового мифа» – может быть, самого влиятельного мифа последних десятилетий[1].

Впрочем, это большая и отдельная тема, а пока замечу, что именно благодаря интенсивной оцифровке всего и вся интернет превратился в хранилище – как легальное, так и пиратское – цифровых копий произведений мировой культуры – книг, картин, фотодокументов, телепередач – и кинофильмов, так щедро представленных на YouTube.

1. Подробнее см.: *Balbi Gabriele, Magaudda Paolo*. A History of Digital Media. An Intermedia and Global Perspective. Routledge, 2018.

Оцифровка кино

Другое не менее фундаментальное обстоятельство заключается в том, что мировая экспансия интернета исторически совпала с диджитализацией кино, происходящей на уровнях как кинопроизводства, так и оцифровки картин, снятых на пленку. Эти цифровые «копии» (заметьте, что в строго материальном смысле слова перед нами вообще «ни разу» не копии) размещаются в интернете, подтверждая привлекательность киберпаутины как сокровищницы мировой культуры, где можно в два клика найти то, что увидеть еще вчера было несбыточной мечтой. Интернет-оцифровка производит впечатление чего-то вроде информационного коммунизма, воцарившегося почти на всей планете. Попытка представить или вообразить масштабы изменений, произведенных интернетом, по-прежнему вызывает чувство эйфории и информационной полноты, комфортно находящейся в твоем распоряжении. Впрочем, здесь возникает один наивный и кажущийся глупым вопрос, проигнорировать который мы не можем. Мы говорим про кино в интернете как о чем-то само собой разумеющемся. Но разве это кино? Допустимо ли говорить о файле как о фильме? *Разве кино – это не искусство на пленке*?

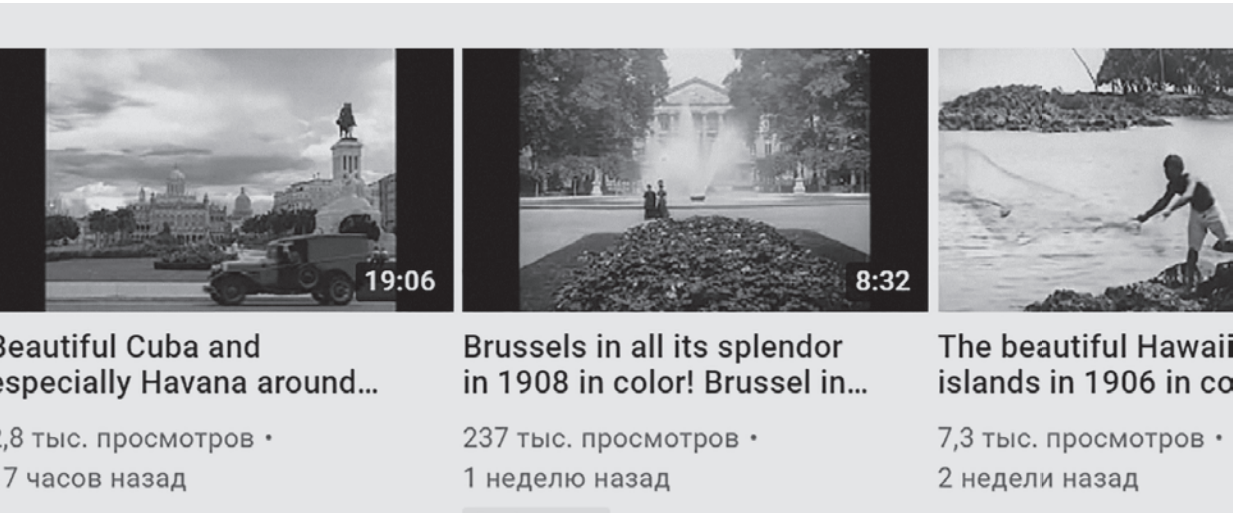
Вопрос о том, можно ли считать кинематографическим материал, снятый на видео или на «цифру», остро стоял в киноведении на рубеже веков, в момент перехода кинопроизводителей на «цифру», но в настоящее время считается решенным положительно. «Фильм стал файлом» (Дэвид Бордуэлл). Цифровое видео и фотохимический пленочный фильм (а вместе с ними и фильм, нарисованный на поверхностности пленки, и многие другие варианты) – это технологически разные виды одного и того же явления под названием «кино». Наиболее щепетильные теоретики (в частности, Ноэль Кэрролл) предлагают термин «движущиеся изображения» (moving images), позволяющий объединить все технологии от первых actuality films до роликов, снятых на мобильный телефон, но и они признают, что «цифра» внезапно для многих стала полноправной правопреемницей кинематографа, чья идентичность – в отказе от привычных технологий[2], скорее в эффекте, чем в определенной технологии. Все это вовсе не означает, что между пленкой и «цифрой» не пролегает пропасть (еще как пролегает!), и не значит, что цифровая специфика совершенно безобидна (обидна!), более того – есть подозрение, что вопрос о цене этого прогресса со временем будет становиться лишь острее[3]. Однако в утверждении YouTube (и других видеохостингов) как хранилища именно кино, а не какого-либо неполноценного субститута нет ничего неграмотного.

Интернет и кино

Как интернет повлиял на кино? Это непростой вопрос воздействия одного медиа на другое – следствие обмена идеями и притязаниями, иногда невидимого, но всегда неминуемого в ходе сосуществования (и конкуренции). Первые примерно полвека после сенсационных

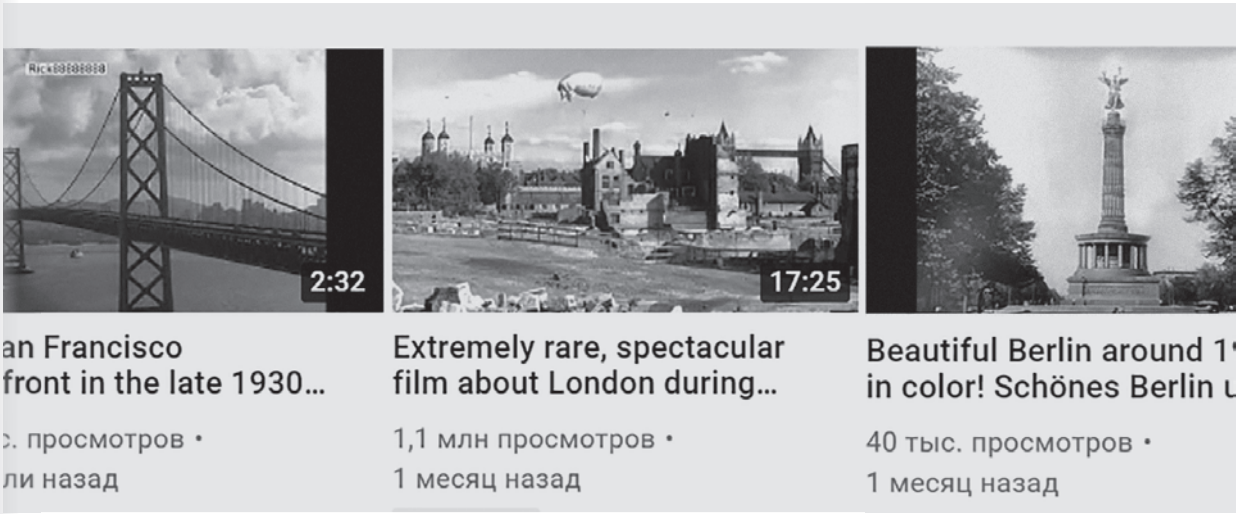
2. Подробнее см.: *Casetti Francesco.* The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come. Columbia University Press, 2015.

3. Подробнее см.: *Rodowick D.N.* The Virtual Life of Film.



показов Люмьеров кинематограф был самым передовым медиа, созданным человеческой цивилизацией. Его гибридная природа позволяла вбирать все предшествующие искусства и моделировать чувственно воспринимаемую реальность в беспрецедентно максимальной полноте. Эта монополия и эта аура оказались навсегда разрушены с появлением телевидения, сильно изменившего облик и амбиции кино. Распространение голубых экранов с их широким и непрерывным предложением спровоцировало новый виток эстетизации кинематографа; рождение «новой волны» и Нового Голливуда; утверждение необарокко как доминирующей модели, влиятельной до сих пор, привело к взрывному развитию послевоенного авангарда и видеоарта. Не менее выразительным стал ответ кинематографа на распространение персональных компьютеров и электронных устройств, подключенных к всемирной паутине. Среди новых жанров, получивших развитие в эти годы, упомянем скринлайф (screenlife), а также эндемические формы смешанной интернет-кинематографической активности – видеостриминги (скрестившие интернет и телевидение), а также любительские домашние видео (заставляющие вспомнить период самого раннего кино, прошедшего под знаком actuality films, согласно историку кино Тому Ганнингу). Еще одним уникальным явлением (правда, в количественном отношении слабо отличном от статистической погрешности) следует считать интерактивное кино, то есть фильмы, созданные специально для размещения в интернете и соответствующим образом структурированные (см. доки Katerina Cizek, Брэтта Гейлора или uzor.xyz Анны Цирлиной). Кроме того, интернет сильно влияет на наше отношение к повествованиям, заставляя, в частности, рассматривать разного рода архивы и компьютерные игры как варианты «пространственных историй» (spatial stories / environmental storytelling, по Генри Дженкинсу), а романистов вроде Льва Толстого – как великих «гейм-дизайнеров»[4].

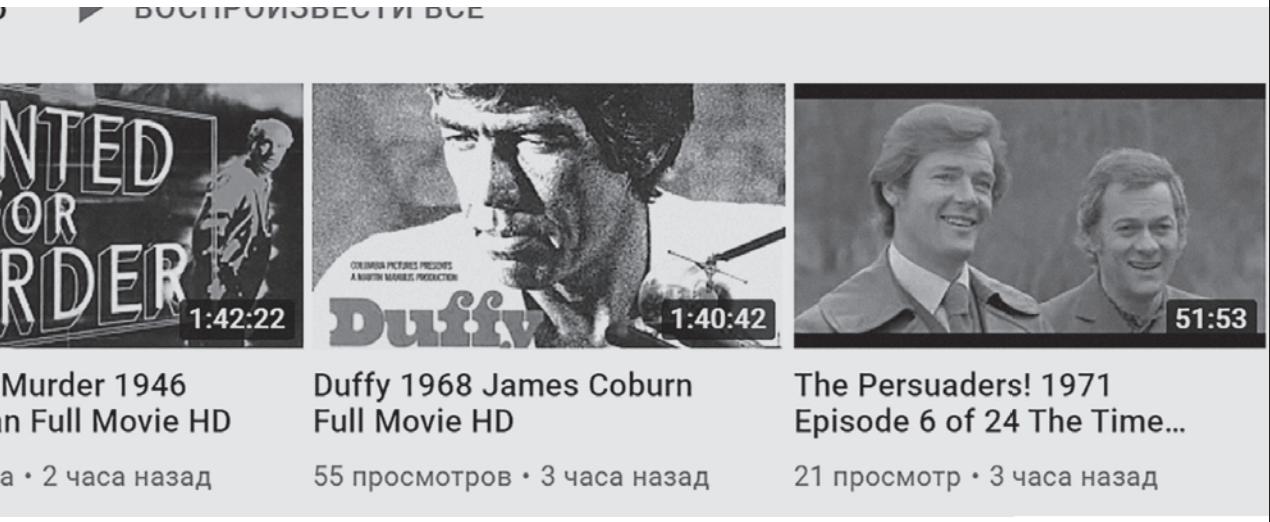
4. См.: *Jenkins Henry.* Game Design as Narrative Architecture. https://paas.org.pl/wp-content/uploads/2012/12/09.-Henry- Jenkins-Game-Design-As-Narrative-Architecture.pdf



Интернет до и после YouTube

За те четверть века, что в жизни обычного горожанина присутствует интернет-связь, изменилось не только кино. Интернет изменился тоже, причем довольно сильно. Из пространства ученых, гиков и свободных художников, из среды, полной творчества, надежд и энтузиазма утвердить независимость киберпространства от государственного контроля (на этот счет светлые головы принимали разные международные меморандумы), интернет постепенно трансформировался в сферу, управляемую менеджерами, в глобальное – регламентированное, коммерциализированное и преимущественно просвечиваемое – продолжение оффлайна. Эта эволюция упоминается здесь потому, что такие платформы, как YouTube и Facebook, возникают как раз в момент окончательного перехода от «разгула виртуальности» к практичной и солидной интеграции с оффлайном (2004–2006). Как и Facebook, YouTube, бывший всего лишь модным стартапом для университетской публики, стал актуальным воплощением этой новой, полицейской/юридической/коммерческой модели интернета, прошедшего от первичного анархизма к обществу контроля, а ныне от общества контроля – к все более уверенной биополитике, персонализизирующей под каждого пользователя новости, рекламу и фильмы.

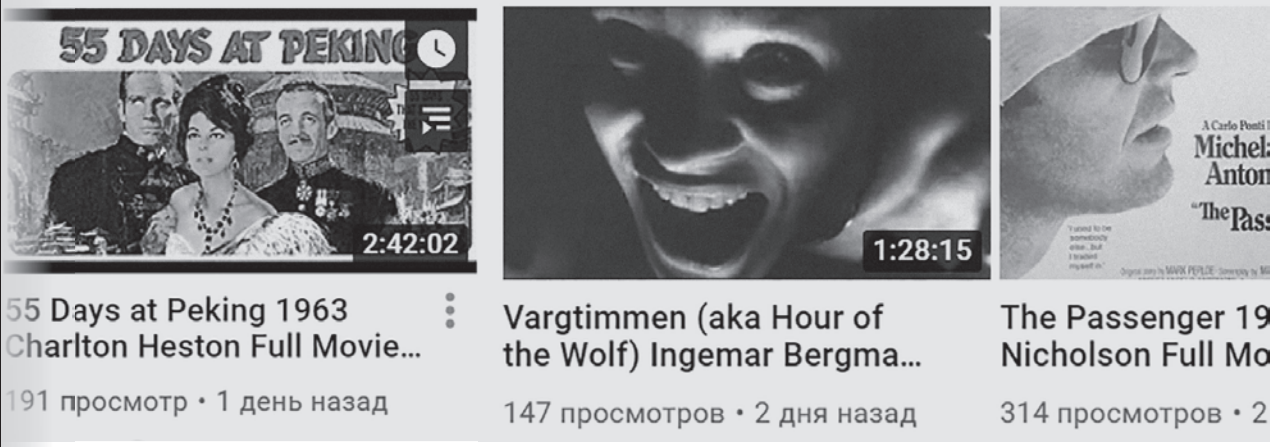
Стартовав как молодежная платформа для публикации и продвижения музыкальных видеоклипов и домашнего видео, сегодня YouTube не просто один из наиболее интенсивных центров мировой оцифровки, но и СМИ, уверенно конкурирующее с телевидением (обратите внимание на тысячи телепередач и их фрагментов, ежедневно загружаемых на эту платформу, на интерактивное название сайта, на дерзкое обозначение личного аккаунта как канала и на слоган Broadcast yourself, индивидуализирующий сам процесс телевещания).



Интернет как стихия

«Дорога перемен», пройденная интернетом, коснулась того, что и как в нем может или не может быть представлено. Это вопрос содержания, а не структуры. Горизонтальная же структура интернета сохранила первоначальный ризоматический характер – оставшись достаточно живой (то есть не сводимой к усилиям по его формированию и гальванизированию) совокупностью создающихся, живущих, меняющихся, умирающих и исчезающих сайтов, онлайн-услуг и технологий (тех или иных обновляемых информационных архивов, а также сервисов). По этой же причине, к сожалению или к счастью, YouTube не может претендовать на какую-либо гуманитарную, искусствоведческую, иную упорядоченность своего ассортимента: неслыханное богатство предложения как бы снимает вопрос о логике его репрезентации (в чем можно усмотреть негласное признание давних обвинений, что «интернет – это свалка», а то и «помойка»). Эйфорическое настроение от роскоши и блеска этой свалки, однако, стремительно передается посетителю, так что время пребывания на сайте в итоге отдано капризам и случайным кликам, бесцельному, почти бессознательному фланированию в поисках удовольствия и потакания бессознательному.

Алгоритмизацию маршрутов уравновешивает фактор случайности, в сумме исключая как жесткий детерминизм, так и полный хаос. Этот баланс странным образом соответствует «конструктивной неустойчивости» интернета как среды высокотехнологичной, всегда существующей под угрозой распада и погружения в до-, условно, электрический мир. Результат исправно работающего софта на исправно работающем «железе», подключенного к исправно работающим проводам (wi-fi), питаемым исправно поступающим электричеством или заряженными батарейками, интернет не способен защитить себя сам и дать гарантии, что все эти условия будут соблюдены завтра. Не может гарантировать он и то, что опубликованное сегодня на YouTube не будет завтра убрано



владельцем – по его желанию; администрацией – по жалобе правообладателей; интернет-провайдером – по требованию суда. Можно, пожалуй, сказать, что качество стихийности (утверждение себя вопреки, казалось бы, неблагоприятной среде), присущее и жизни, здесь заметно умножено бо́льшим числом влияющих факторов. Нестабильность цифровой среды (никогда не равной самой себе, всегда являющей нам некое исчезновение и возникновение заново благодаря всей сумме объединившихся факторов) приучает к этой нестабильности и нас.

Корректировкам подверглась и знаменитая пассивность кинозрителя, скопофила и вуайера, перверта, обездвиженного в затемненном кинозале. В YouTube-кинотеатре мы можем в любую минуту остановить просмотр, перемотать фильм, воспроизвести его в любую минуту количество раз, наконец, мы можем скачать видеофайл и подвергнуть его собственным манипуляциям и использованию с целью производства собственного кино. Из зрителя мы превращаемся почти в соавтора, в виджея, градус нашей неизбежной активной вовлеченности значительно выше, чем на традиционном кинопоказе.

Уже дисплеи наших устройств, при помощи которых мы посещаем YouTube, предлагают сразу два режима – пассивное погружение (как при просмотре фильма) и активное управление (как за бортом машины). Первый связывает монитор со старой традицией изобразительного иллюзионизма, и в этом случае экран функционирует как окно в виртуальное пространство, нечто, на что зритель может смотреть. Второй – более поздняя конвенция графических интерфейсов, структурирующая экран расположенными на нем элементами управления и тегами, нечто вроде приборной панели. Как еще двадцать лет назад писал Лев Манович, «экран компьютера становится полем битвы за ряд несовместимых определений: глубина и поверхность, непрозрачность и прозрачность, изображение как иллюзорное пространство и изображение как инструмент действия» (Language of New Media 90).

Все означает постепенный перенос внимания на проблемы дизайна и интерфейса[5] и общий пересмотр всей нашей визуальной культуры, результаты которого сегодня предугадать невозможно.

Цифровой маоизм

В той мере, в какой Google незаметно, но неуклонно переопределяет границы существующего («разве может существовать то, чего нет в Google?»), а Википедия незаметно приучает нас смиряться с недостоверными данными и корректировать верную информацию в угоду ее версии (кому охота возражать столь авторитетному источнику и приобретать репутацию «забраненного в Google» или фрика, отрицающего его сведения?), давние прогнозы Джарона Ланье, что в интернете дело движется к торжеству «цифрового маоизма», можно считать фактически сбывшимися. Претендует на некую опасную иллюзию цельности и полноты и YouTube, но, к счастью, его способность концентрировать кино существенно ограничена действием авторского права, что превращает YouTube в бескрайний, но все же не тотальный киноархив, где нет смысла искать громкие премьеры и киноновинки, зато есть шанс отыскать какой-нибудь шедевр прошлого (что, несмотря на зачастую невысокое качество цифровой копии», делает YouTube уникальным кинообразовательным ресурсом, чье значение трудно переоценить).

Заключение

Тем не менее сегодняшняя насыщенность интернет-предложением нередко приводит к чувству пресыщенности и опустошения. Несколько лет назад Томас Эльзессер провел эксперимент: на протяжении нескольких часов покорно следуя тегам (этому в сущности основному принципу организации интернет-услуг и архивов), он изучил «сотни или тысячи похожих или даже одинаковых видео, прокомментированных и сделанных с перекрестными ссылками на еще большее количество аналогичных видео» – и с печалью обнаружил, что «в отличие от Великой Цепи Бытия, восходящей к Богу, эта конкатенация [склеивание одного с другим. – *Прим. Е.М.*] заставляет заплатить ужасную цену, заключающуюся в том, что все начинает выглядеть одинаково, ускоряя падение в ад вечной неразличимости и бесконечного повторения»[6].

Я бы, однако, не стал завершать статью на столь депрессивной ноте. При всех издержках наше время все еще претендует на золотой век свободной информации (включая кино), доступной для небывало широких слоев населения. Было бы расточительно и безрассудно пренебрегать открывшимися возможностями онлайн-просмотров фильмов, тем более если иначе их не увидеть. Не исключено, что будущие катаклизмы или сценарии политических событий окажутся несовместимы с интернетом в его нынешнем виде и эти годы мы будем вспоминать как совершенно в информационном отношении безмятежные и фривольные.

5. См., например: *Vial Stephan*. Towards a Philosophy of Design. Springer, 2018.

6. *Elsaesser Thomas*. Tales of Epiphany and Enthropy: para-narrative worlds on YouTube.

В то же время нынешняя экспансия онлайна во главе с YouTube и zoom-конференциями, еще более усиленная коронавирусным локдауном, диалектически повышает в наших глазах привлекательность и символический статус традиционных кинопрактик. Поход в традиционный городской кинотеатр, не говоря уже о просмотре пленочного фильма, в наше время приобрел совершенно отчетливый привкус и статус изысканного ретроудовольствия. На фоне статистики показов в YouTube любой сегодняшний ходок в кинотеатр – уже синефил и эстет. Отправляясь в кино, иногда даже с бумажным билетом в руке, мы, кинолюбители интернет-эпохи, ощущаем себя в пространстве сразу и ложной ностальгии (как если бы кино уже исчезло), и в режиме авантюрного предприятия, и время от времени (например, в период карантина) как бы на месте преступления. Но, может быть, еще важнее то, что безотносительно к качеству кинофильма визит в кино дает нам возможность воспроизвести и разыграть в воображении и реальности, казалось бы, сравнительно недавнюю жизнь, когда никакого интернета не было, и этот опыт сегодня, в эпоху победившей «цифры», становится для нас почему-то особенно ценным и волнующим. ◆

Владимир Лященко

КАЖДЫЙ КАДР – КАРТИНА

Как YouTube стал платформой для киноведения с миллионной аудиторией

«Приступая к анализу фильма, я обычно сажусь смотреть его с блокнотом. Когда я сел смотреть “Любовное настроение” Вонг Карвая, первая запись получилась такой: “Прошло пять минут, а каждый кадр – это кадр внутри кадра”. То есть персонажи постоянно оказывались заключены не только в прямоугольник кадра, но и в меньшие рамки, выстроенные внутри кадра».

С этих слов начинает свой разбор «Любовного настроения» Эван Пущак, автор YouTube-канала The Nerdwriter, – и с этой фразы могло бы когда-то начаться мое знакомство с видеоэссе как жанром. Она мне в таком качестве нравится, но правда заключается в том, что я не помню, какое именно видеоэссе впечатлило меня, заставив окончательно разлюбить тексты. Вероятнее всего, это было одно из эссе канала Every Frame a Painting. Например, то, в котором авторы Тейлор Рамос и Тони Джоу разбирают приемы Эдгара Райта, объясняя разницу между комедией, построенной на диалогах, и комедией визуальной – такой, в которой смех рождается из движения в кадре и монтажа. Или другое, в котором они вглядываются в то, как Стивен Спилберг снимает сцены одним планом так, чтобы это не бросалось в глаза.

Но стоп, а что такое видеоэссе? Видели ли вы когда-нибудь видео, смонтированное из фрагментов фильмов и сопровождающееся закадровым комментарием, в котором объясняется, как эти фильмы сделаны? Монтаж, свет, цвет, построение мизансцены – если разбору подвергаются форма, киноязык, то перед вами определенно видеоэссе. А если речь идет о драматургии или «скрытых смыслах»? Так тоже можно. Собственно, что такое эссе? Старый добрый жанр рассуждения в свободной форме? Формализованная защита тезиса при

помощи ряда аргументов? Видеоэссе – это прочитанный вслух текст эссе с движущимися картинками на фоне? Нет, в лучшем виде наоборот: это сложенная средствами монтажа визуальная история с комментарием автора, который служит проводником по увиденному, поясняет, подсказывает.

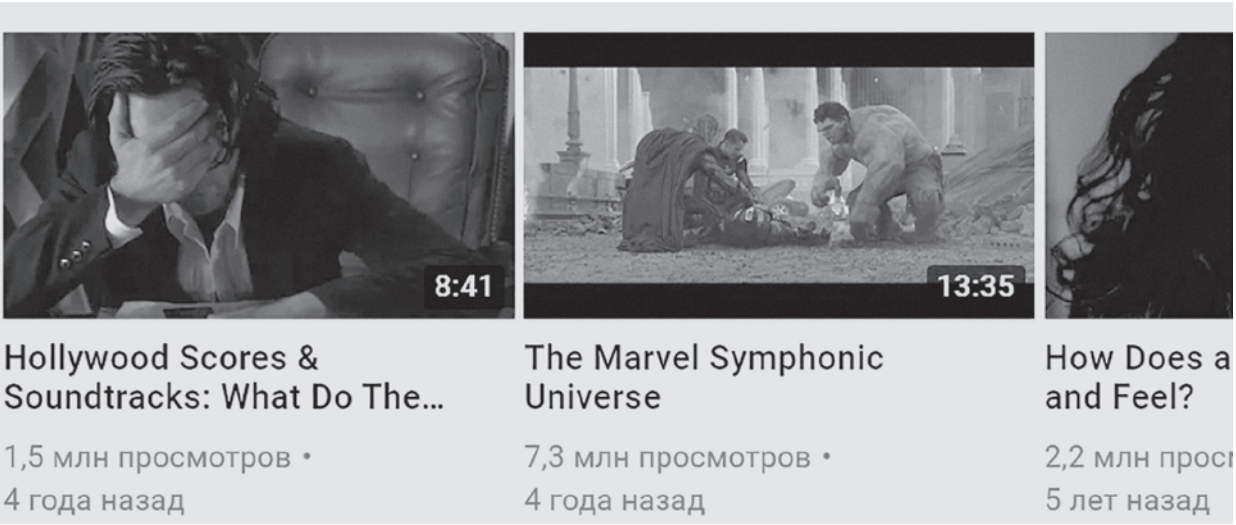
Дуэт Every Frame a Painting выпустил первый разбор в апреле 2014-го. Примерно тогда же The Nerdwriter переизобрел себя, двигаясь от влога (говорящая голова и статичные картинки-иллюстрации) к более сложному монтажу видеоматериала и все чаще обращаясь к кино как предмету и объекту своих рассуждений.

Двумя годами ранее первый ролик, смонтированный из кадров сериала «Во все тяжкие», опубликовал Когонада. Его путь – визуальные рифмы, параллели и столкновения образов. Эссе с названиями «Путь Одзу» или «Руки Брессона» – это видеотриптихи без слов: только движение кадров, смонтированных и сопоставленных так, чтобы подчеркнуть приемы, темы, детали миров, создаваемых тем или иным режиссером. Впрочем, видеоэссе с закадровым комментарием Когонада также создавал, рассуждая об итальянском неореализме или мироустройстве в фильмах Хирокадзу Корээды.

Если копнуть еще глубже, то можно найти видеоэссе Мэтта Цоллера Зайтца и Кевина Би Ли. Первый в дополнение к книге про Уэса Андерсона намонтировал серию коротких видео, в которых акцентировал внимание на разных элементах киноязыка этого режиссера. Второй значительно расширил представление о видеоэссе, превратив их в короткие десктопные фильмы-рассуждения о меняющемся ландшафте большого кино – см., например, его *Transformers: The Premake*, собранный из любительских видео, снятых на местах съемочного процесса, и собственных комментариев.

Впрочем, при всем многообразии подходов самым популярным стал все же тот, в котором предлагается разбор базовых элементов киноязыка. Формализм побеждает: разберем сцену (и не одну) покадрово и поймем, как угол наклона камеры или крупность плана влияют на зрителя, то есть на нас. В идеале увиденное вызывает чувство радостного удивления, как когда тебе показывают, что создатели анимационного фильма моделируют в своей работе оптику с разными свойствами, чтобы по-разному снимать сцены внутри выстроенного ими 3D-мира. Посмотрите эссе The Nerdwriter «Настоящие имитации камер в “Истории игрушек-4”» (*The Real Fake Cameras Of Toy Story 4*) – это не пересказать словами.

Покадровый разбор – дело, разумеется, не новое, но должны были появиться доступные (во всех смыслах) программы цифрового монтажа, чтобы такие разборы скакнули из киноведческих классов и со страниц киноаналитических журналов на просторы YouTube и Vimeo. Прочитайте статью Кристин Томпсон *Harry Potter Treated with Gravity*, а потом посмотрите два видеоэссе про «Узника Азкабана» на каналах The Nerdwriter и «Кинопоиск»: оба ссылаются на эту статью, которая,

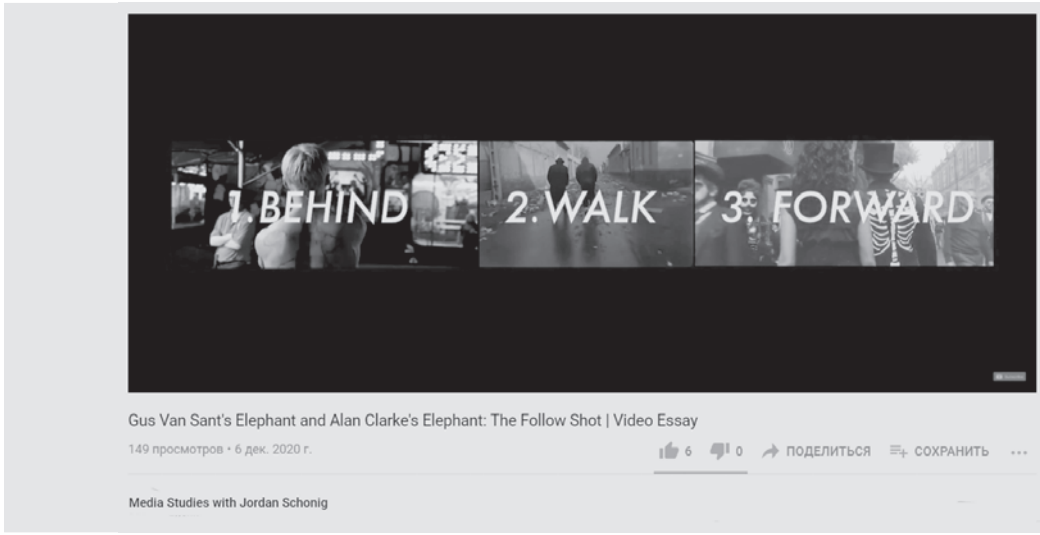


Канал Every Frame a Painting

в свою очередь, выглядит как готовый сценарий для видеоэссе – с раскадровками и комментарием к ним. Когда статьи на 50 процентов состоят из разложенных по странице кадров из фильмов, они прямо просятся на монтажный стол. Начинающему видеоэссеисту прямая дорога в библиотеку – искать материал в профильных изданиях вроде «Американского оператора» (American Cinematographer). Собственно, это один из советов, которые дают авторы канала Every Frame a Painting в своем «посмертном» тексте *Postmortem: Every Frame a Painting*. Там же они рассказывают, как видеоэссе стали ответом на невозможность объяснить визуальное словами.

О том же пишут те, кто сделал видеоэссе частью академического дискурса о кино. Например, Кэтрин Грант в статье «По ту сторону тавтологии? Аудиовизуальная кинокритика» (*Beyond Tautology? Audio-Visual Film Criticism*) рассуждает о том, как видеоэссе позволяет не только высказываться в новой форме, но и думать по-новому, думать в монтаже. В качестве примера она ссылается на свое эссе «Не/Контейнированное» (*Un/Contained*), в котором задается вопросом об одном кадре из фильма «Аквариум» Андреи Арнольд и связывает его содержание с концепцией контейнирования, разработанной английским психоаналитиком Уилфредом Бионом. Возвращаясь раз за разом к этому кадру, давая нам возможность всмотреться в него, сопоставить с еще одним сходным образом устроенным, вслушаться в звуковой ряд выхваченных из потока фильма моментов, Грант помогает нам увидеть и прочувствовать (и это тоже форма понимания) то, что сформулировано в коротких комментариях-интертитрах.

По всем правилам академической жизни видеоэссе, производимые на университетских кафедрах, обросли peer-review изданиями и сообществом, которое в меньшей, чем авторы популярных YouTube-каналов, степени боится непрозрачности толкования. Напротив, в эссе появляются приметы философского письма. Так, «Следящая



съемка: История двух “Слонов”» (*The Follow Shot: A Tale of Two Elephants*) Джордана Шонинга с помощью нескольких аккуратно расставленных цитат, вопросов и кратких ответов-тезисов на глазах превращается из эффектного полиэкранного аттракциона, построенного на вынесенном в заголовок операторском решении, в феноменологическое эссе об агентности и воле без психологической мотивации; об устремленности движения без зафиксированных точек А и Б; о действии без объяснения.

Многословные или бессловесные, намекающие или разжевывающие видеоэссе объединяют аналитическое с чувственным. Объясняя, они завораживают, погружают в просмотр, уподобляются тому, о чем говорят, то есть превращаются в метакино. И в таком качестве оказываются востребованы миллионами зрителей (смотрим на число подписчиков и количество просмотров на популярных каналах). Вряд ли все эти зрители собираются снимать собственное кино, но материал киношкол, поданный таким образом, их увлекает. Что, кстати, заставляет дистрибьюторов фестивального, авторского, независимого и т.д. кино думать об этих людях как о своих потенциальных потребителях. Не случайно видеоэссеистов стали нанимать такие институции, как онлайн-кинотеатры MUBI и Fandor или The Criterion Collection. Увы, пока что миллионы зрителей видеоэссе не конвертируются в миллионы подписчиков платных сервисов для разборчивых, но само существование первых согревает.

Как согревает и то, что такой трудоемкий способ разговора о кино не угасает. Видеоэссеистика не заменит кинокритическое письмо, нет такой задачи, но она существенно обогащает восприятие по обе стороны YouTube-окна. И тот, кто садится за цифровой монтажный стол, чтобы разобрать очередной режиссерский прием, и тот, кто ждет выхода очередного ролика с таким разбором, делают разговор о кино содержательнее. ◆

Лана Узарашвили

ХОЗЯИН YOUTUBE И ЕГО ИНСТРУМЕНТЫ

Лана Узарашвили – исследовательница, аспирантка Института философии РАН.

«Что может быть лучше, я же всю жизнь мечтал сидеть в интернете и ругаться матом! Это же просто потрясающе, я же, в общем, для этого высшее образование получал. К этому не надо готовиться, не надо возить пять камер, налаживать live, читать комменты “где звук, *****?!”», – высказывался Сергей Минаев о современном русскоязычном YouTube. А самый популярный интервьюер Юрий Дудь говорит: «Российское телевидение давно превратилось в место, где черное не всегда можно называть черным, а белое – белым, в телике абсолютно минимальное количество свободы высказываний». Считается, что YouTube – это пространство свободы и альтернативных точек зрения. Об этом часто заявляют люди, работавшие на российском телевидении. Действительно, централизованный, часто даже государственный, контроль за содержанием телевизионных проектов, а также неподвижность форматов, строгие рамки и ригидные представления о том, что будет интересно аудитории, оформляют дискурс, в котором существует современный так называемый креативный класс. В их высказываниях можно проследить мнение, что существует некая бинарная оппозиция: телевидение – источник регресса, а YouTube – проводник прогрессивных изменений, где процветает свобода слова и творчества, а доступ к информации открыт для всех. Согласившись с тем, что российское телевидение в условиях политического авторитаризма стало играть почти исключительно инструментальную роль для режима, попробуем поближе взглянуть на прогрессивность YouTube.

Оптимизм, связанный с ролью YouTube в достижении более свободного общества, где люди самостоятельно могут контролировать информационные потоки, связан с идеей, что технологии сами по себе нейтральны,

а технологические инновации являются инструментами преодоления статус-кво – ведь они дают так много новых возможностей. Тем не менее никаких радикальных изменений по сравнению с обществами середины XX века не наблюдается. В самом деле, в человеческую рутину вошел ряд новых коммуникационных устройств, домашний труд слегка облегчен бытовой техникой, а интернет стал доступен большому количеству людей. Но никакого чуда не произошло: уровень бедности растет, войны не прекращаются, гендеризированное и расиализированное насилие все еще существуют и приобретают новые формы (например, в интернете), колониальные режимы получают новые возможности для реализации своих интересов, в том числе благодаря технологическим инновациям.

Антрополог Дэвид Гребер, затрагивая вопрос о том, каков современный уровень технологического прогресса, замечает, что настоящего прорыва, который ожидался в 1960-х, не произошло. Будущее не настало, оно существует лишь в форме фантазий. Единственная сфера, где действительно произошел прорыв, – информационные технологии, или, как он пишет, технологии симуляции. «Некогда огромная физическая сила технологий дала нам ощущение, будто история на всех парах несется вперед, а теперь мы довольствуемся мельканием изображений на экранах»[1].

Почему так происходит? Это можно объяснить, прибегнув к различным «реализмам» в духе медиатеоретика Марка Фишера. В 2009 году была издана его книга «Капиталистический реализм. Альтернативы нет?», в которой он предложил термин, объясняющий сложность представления и создания культурно-экономических систем за пределами капитализма – поэтому он называется капиталистическим реализмом. Этот термин указывает на один из важнейших пунктов, характерных для современной экономической ситуации, – на натурализацию капитализма. Как пишет Фишер: «Идеологическая позиция никогда не может достичь успеха, если она не была натурализована, если продолжает мыслиться как ценность, а не как факт […] На протяжении последних тридцати лет капиталистический реализм сумел успешно сформулировать “бизнес-онтологию”, в которой просто очевидно то, что все, включая здравоохранение и образование, должно управляться как обычный бизнес»[2]. Так, капитализм как идеология, тотализированная во всех сферах жизни, должен восприниматься в качестве необходимости, за пределами которой не существует ничего. Технологии, будучи вписанными в этот контекст, так же часто являют те свои функции, которые релевантны существующему порядку.

Историк технологий Мар Хикс объясняет большинство инноваций (начиная с 1990 года): «Программист или группа программистов создают несовершенный прототип, затем выпускают его при поддержке венчурных капиталистов, чья единственная цель – это максимальная прибыль, а дальше будь что будет»[3]. Она видит в этом причину того, что большинство разработок несет за собой социальные кризисы,

1. *Гребер Дэвид*. О летающих автомобилях и снижении нормы прибыли. – См. в: *Гребер Дэвид*. Утопия правил. О технологиях, глупости и тайном обаянии бюрократии. М., «Ад Маргинем Пресс», 2016, с. 102.

2. *Фишер Марк*. Капитализм и реальное. – См. в: *Фишер М*арк. Капиталистический реализм. Альтернативы нет? (Пер. Д.Кралечкина.) Издательство «Ультракультура 2.0», 2010, с. 38.

3. *Hicks Mar*. When Did The Fire start? // Mullaney T.S. Your Computer Is on Fire. Cambridge, London. The MIT Press, 2021, p. 15.

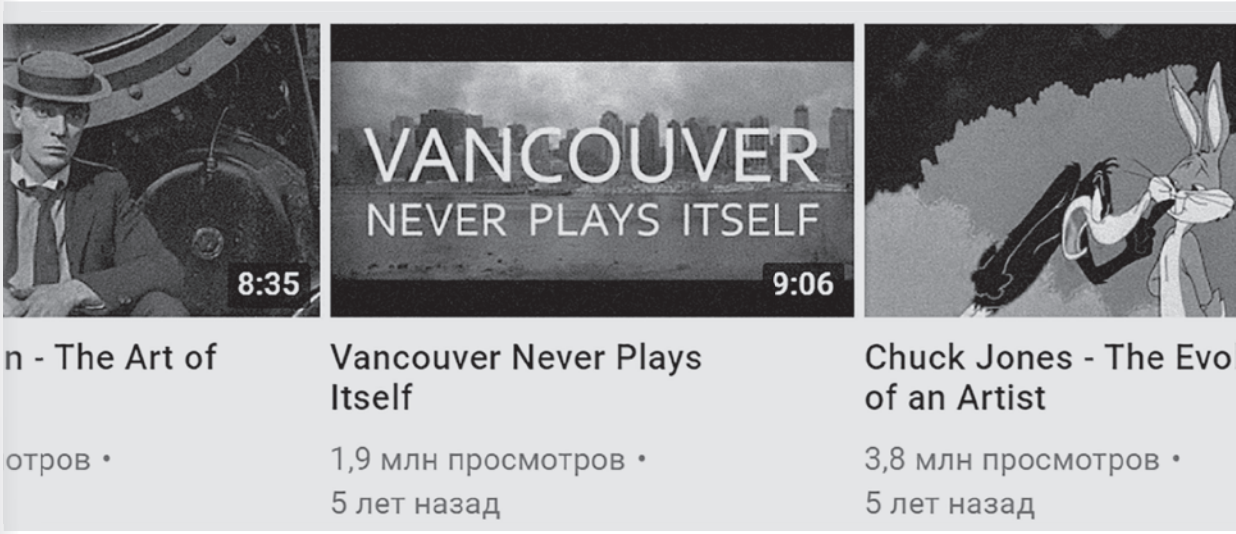
даже катастрофы, спровоцированные дизайном технологий, который либо не учитывает различные социальные, политические и культурные проблемы, либо выстроен с целью эксплуатации, дискриминации и дезинформации. Хикс приводит в пример первую разработку Марка Цукерберга – сайт Facemash.com, представлявший собой базу фотографий студенток Гарварда, которые предлагалось ранжировать по степени их привлекательности. С учетом обвинений в сторону Facebook, касающихся деприватизации персональных данных, Хикс замечает преемственность двух соцсетей, несмотря на то что фактически создатель отрицает их связь. Она видит схожесть в том, как вуайеризм, объективация пользователей и заработок на них служат принципами, встроенными в обе платформы. Такая, казалось бы, прогрессивная платформа, как Facebook, подарившая нам много возможностей для коммуникации, со структурной точки зрения выстроена совершенно консервативно – в частности, потому что ее создатель не преследовал их действительно прогрессивных целей, придумывая и реализуя свои проекты.

Многие технологические инновации создают новые конфигурации расизма. Об этом пишет в своей выдающейся книге Race After Technology социолог и исследовательница технологий Руха Бенджамин. Она предлагает концепт *the New Jim Code*[4], описывающий «целый ряд дискриминационных дизайнов, иные из которых эксплицитно работают для усиления иерархий, многие игнорируют и, таким образом, воспроизводят социальное разделение, а некоторые направлены на устранение расовых предубеждений, но в итоге делают обратное»[5]. Самая критикуемая с точки зрения институциализации расизма технология сегодня – различные системы распознавания лиц, использующиеся государством для сбора данных о населении. В эти расиализированные технологии встроена логика расовой дискриминации, поскольку они делают расу людей гипервидимой. Руха Бенджамин отмечает, что небелые субъекты в мире современных технологий существуют либо как совершенно невидимые (к примеру, некоторые автоматические диспенсеры с мылом не идентифицируют людей с темной кожей и не выдают свое содержимое), либо как гипервидимые – раса становится в их случае основанием для подозрения в преступлениях. Исследовательница приводит в пример кейс, как правительство Зимбабве заключило контракт с китайской компанией на отслеживание граждан страны для создания более широкой базы данных «о разных этнических группах».

Несложно догадаться, что чаще всего к использованию этих данных прибегают полиция и органы иммиграционного контроля, что способствует криминализации темнокожих людей в Китае. Но не только государство использует технологии распознавания лиц – например, супермаркеты на юге Великобритании отслеживают «подозрительное поведение» покупателей и заносят их данные в базу, которой затем будут обмениваться с другими магазинами, а компания-разработчик Facewatch подозревается в попытке сотрудничества с полицией

4. Название вторит книге The New Jim Crow Мишель Александр, где она рассматривает современную пенитенциарную систему США, которая порождает массовые тюремные заключения среди афроамериканцев в качестве новой версии «Законов Джима Кроу».

5. *Benjamin Ruha*. Race After Technology. Abolitionist Tools for the New Jim Code. Medford: Polity Press, 2019.



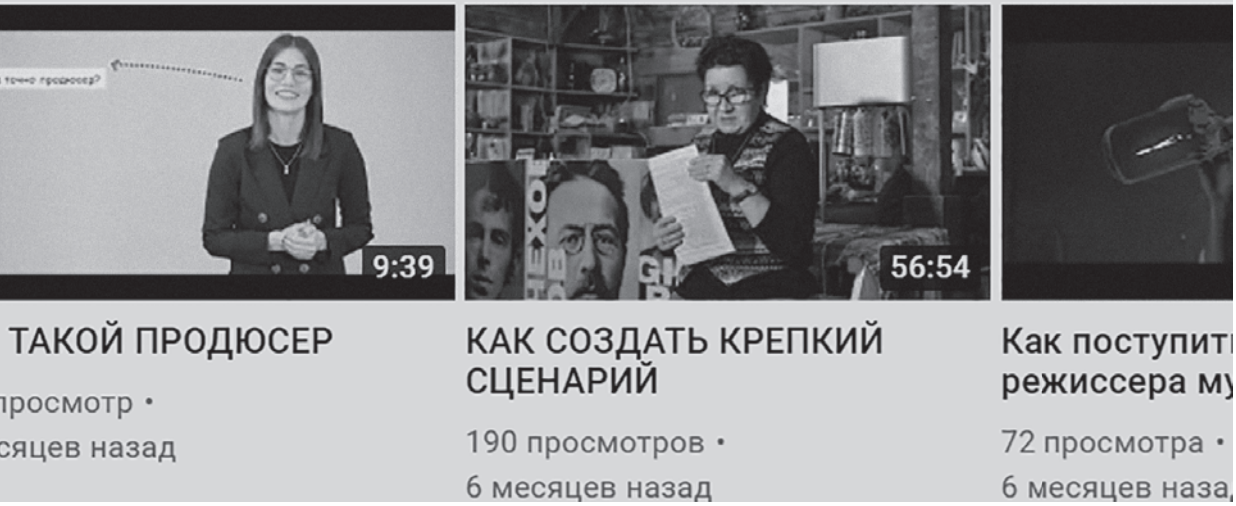
Великобритании[6], что потенциально может привести к еще более массовым карцеральным мерам в сторону мигрантов и других небелых жителей страны. Важно, что эта проблема не является внешней по отношению к алгоритмам. Это не баг и не просто внешний случайный результат их работы, а системная черта, вписанная в саму их структуру. Здесь необходимо затронуть вопрос о деэссенциализации технологий, благодаря чему мы ближе подойдем к критическому контексту вокруг YouTube.

Так сложилось, что в западной интеллектуальной традиции технологиям нередко приписывали сущность, не разбираясь в том, как структурированы и работают каждые конкретные виды технологий, кто и на какие деньги их создает, кем и с какой целью они используются. Современной формой эссенциализации технологии, с моей точки зрения, служит их представление в качестве нейтральных инструментов. Нейтральность приписана им в качестве сущности. Это позволяет верить в то, что технологии сами по себе как минимум безобидны, а как максимум – с необходимостью прогрессивны и, в самом общем виде, делают жизнь людей лучше. YouTube позиционирует себя как платформу, которая служит некоей пустой зоной, где люди могут реализовывать свой потенциал. К дискурсу платформ стоит приглядеться внимательнее, чтобы понять специфику такого позиционирования и то, почему компании Facebook, Uber, Airbnb и YouTube предпочитают называться именно платформами. Отправной точкой служит представление о платформах как о нейтральных посредниках, которые просто связывают людей с различными интересами, минимизируя собственную роль в этом процессе.

Исследователь цифровых технологий Тарлтон Гиллеспи проанализировал[7] YouTube с точки зрения дискурса платформ, предложил несколько важных идей, которые раскрывают принцип работы компании, и разоблачил некоторые мифы, связанные с ней. Он выделяет

6. Facewatch: The Reality Behind the Marketing Discourse. URL: https://privacyinternational.org/long-read/4216/facewatch-reality-behind-marketing-discourse

7. *Gillespie Tarleton*. The politics of 'platforms'. May 2010, New Media & Society.



четыре семантических поля определения «платформы»: компьютерное, архитектурное, образное и политическое. Каждое из них обнаруживает семейные сходства: платформа – это инфраструктура, на базе которой происходит работа приложений; платформа – это то, где можно стоять; платформа – это база для новых достижений; платформа – это обозначение взглядов политических кандидатов относительно конкретных вопросов (на чем он или она стоит). Таким образом, платформа включает в себя принципы эгалитаризма и обещает обеспечить равный доступ и поддержку каждому, кто захочет высказаться, – этих принципов номинально придерживается и YouTube, заявляя о своей ориентации именно на контент, созданный пользователями. Однако Гиллеспи замечает, что на самом деле платформенное позиционирование облегчает установление прямой связи между рекламодателями, крупными медиапродюсерами и аудиторией. Причем часто YouTube пользуется привилегиями термина «платформа», когда хочет скрыть свое влияние в различных сферах, постоянно подчеркивая свою безучастность, что, в сущности, является объявлением о нейтральности своих алгоритмов.

Тем не менее по мере роста каждого из производителей контента внутри платформы она начинает покровительствовать тому, кто может донести информацию о рекламодателе более широкой аудитории, что является формой централизации, которая обеспечивается механизмом рекомендаций и давления на производителей контента с точки зрения соблюдения авторских прав. Гиллеспи называет это криминализацией.

Эту же тенденцию можно проследить в том числе и на примере российских YouTube-шоу. Около двух лет на канале «Нежный редактор» выходило шоу «Подруги» с поп-феминистской оптикой и секспросветительским уклоном, где открыто обсуждались вопросы телесности и сексуальности, гинекологии, проблемы ЛГБТКИА-персон, феминизм, разные виды дискриминации и т.д. – в общем, то, что

в контексте современного российского политического климата и общественной дискуссии считается радикальным и даже революционным. Многое из того, что обсуждалось в этом шоу, не является суждениями *common sense*, а значит, подрывает статус-кво. YouTube систематически снимал монетизацию с роликов этого шоу и не пускал их в список трендов, хотя количество просмотров и лайков было стабильно высоким – в том числе благодаря популярности ведущих в других соцсетях и самого YouTube-канала[8].

При этом один из лидеров в русскоязычном YouTube – шоу «Что было дальше?» от студии Medium Quality, владельцем которой является креативный продюсер телеканала ТНТ Вячеслав Дусмухаметов. Шоу имеет импровизационный формат и вписывается в жанр *roast*-комедии: четыре комика «прожаривают» знаменитого гостя, перебивая его во время рассказа истории из жизни, окончание которой они должны угадать в конце. Формально это шоу выглядит как нечто действительно альтернативное, что невозможно представить в рамках российского телевидения. У молодых и не очень популярных комиков появляется возможность эксплицитно критиковать деятельность того или иного известного человека; формат флюиден, что открывает возможность для экспериментов; хронометраж не строг – длительность видео иногда достигает двух часов. На деле же никаких радикально новых эффектов шоу не производит – в шутках используются гомофобные, эйблистские, фэтфобные и мизогинные стереотипы, участники потакают «начальникам» (к примеру, выпуски с Гариком Мартиросяном и Виталием Милоновым довольно нейтральны в сравнении с другими участниками), а реклама занимает существенную часть в роликах.

Существует точка зрения, что шоу популярны именно благодаря «захватывающей» рекламе. Участники шоу – лидеры рейтинга блогеров, зарабатывающих на рекламе, по оценке Forbes на 2020 год[9]. Колоссальную популярность шоу можно объяснить работой алгоритмов, которые регулярно помещали его на первую позицию во вкладке «в тренде», а также активно рекомендовали видео аудитории. Исследовательница технологий Зейнеп Туфекчи, изучая работу алгоритмов рекомендаций в YouTube, обнаружила два важных принципа их работы. Во-первых, стремление к усилению экстремальности контента: после просмотра нескольких роликов с Дональдом Трампом в ее рекомендации попали видео о превосходстве белых и отрицании Холокоста. Во-вторых, они основаны на эксплуатации уже существующих у человека стремлений – к примеру, склонности к вере в конспирологические теории, а также к получению удовольствия от чего-то, что нас привлекает. Туфекчи пишет: «По сути, YouTube создал ресторан, который подает нам все более сладкую, жирную пищу, загружая ею наши тарелки, как только мы заканчиваем есть. Со временем наши вкусы меняются, и мы ищем еще более сладкую, жирную пищу, которую ресторан покорно предоставляет. Когда департамент здравоохранения и заинтересованные люди пытаются противодействовать этому,

8. Важно уточнить, что это шоу не выполнялось в DIY-формате, а его создательницы – не «хоббиблогеры». У него были крупные рекламодатели и профессиональный продакшн.

9. Создатели шоу «Что было дальше?» стали самыми высокооплачиваемыми блогерами России. URL: https://www.forbes.ru/ milliardery /412233-sozdateli-chto-bylo-dalshe-stali-samymi-vysokooplachivymi-videoblogerami-v-rossii

менеджеры ресторанов отвечают, что они просто подают людям то, что они хотят»[10]. Исследовательница новых медиа Софи Бишоп также подчеркивает, что YouTube намеренно делает невидимым контент тех блогеров, чья деятельность не служит коммерческой выгоде компании, – она называет это наказанием за неподчинение[11].

Сам факт того, что YouTube не производит контент – как это делают телевидение или киностудии, – создает впечатление, что он ничем не управляет и не участвует в формировании содержания своей платформы. Но он манипулирует создателями контента, чтобы результат их работы удовлетворял ожиданиям желаемого сегмента аудитории. Например, Бишоп демонстрирует, каким образом алгоритмы закрепляют гендерные роли путем своей политики видимости через тегирование. Для женщин-влогеров самым популярным жанром служит бьюти-влог, где, очевидно, легче всего подчеркивается гендерная идентичность. В таких блогах используются теги, касающиеся темы макияжа, – например, *skincare routine* или *make-up tutorial*. Однако в женских блогах, не посвященных бьюти-теме, также встречаются такие теги, чтобы сделать женский контент более находимым и видимым. Бишоп приводит в пример забавный кейс. Две YouTube-комедиантки Superwoman и Jenna Marbles сняли пародийные видео с мейкап-тюториалами, пометив их бьюти-тегами, что в разы увеличило трафик на этих видео, достигнувших 65 миллионов просмотров.

В этом состоит бизнес-модель YouTube – продажа внимания аудитории компаниям. Позиционирование YouTube как платформы снимает ответственность, представляя ее сущность как нейтральную. Все эффекты же, которые следуют за работой этой модели, интерпретируются как нечто внешнее по отношению к ней – то, что происходит уже на уровне человеческого взаимодействия, а не алгоритмического. Однако видно, что консервативные установки имплицитны этим технологиям. Руха Бенджамин утверждает, что между технологиями и обществом нет зазора, а значит, невозможно рассуждать об их взаимоотношениях с позиций детерминизмов. Технодетерминизм следует логике «Facebook делает нас одинокими», а социальный детерминизм утверждает, что люди принимают решение о направлении развития технологий, – именно он и позиционирует их как нейтральных самих по себе. Бенджамин же соглашается с точкой зрения социолога и историка Мануэля Кастельса, который считает дилемму детерминизма иллюзорной: «Технология – это общество, а общество не может быть понято или представлено без его технологических инструментов». Мы есть наши технологии.

Группа Laboria Cuboniks, работающая в рамках направления ксенофеминизма, которое рассматривает технологии в качестве эмансипационных инструментов, отмечает: «Ксенофеминизм стремится стратегически использовать существующие технологии, чтобы перепроектировать мир. Эти инструменты содержат серьезные встроенные риски; они легко поддаются разбалансировке, злоупотреблению,

10. *Tufekci Zeynep*. YouTube, the Great Radicalizer. URL: https://www.nytimes.com/2018/03/10/opinion/sunday/youtube-politics-radical.html

11. *Bishop Sophie*. Anxiety, panic and selfoptimization: Inequalities and the YouTube algorithm. The International Journal of Research into New Media Technologies, 2018, Vol. 24(1), p. 69–84.

использованию для эксплуатации слабых. Вместо того чтобы притворяться, будто риски отсутствуют, ксенофеминизм отстаивает необходимость создания технополитических интерфейсов, способных на эти риски реагировать. Технология как таковая не прогрессивна […]. Выйдя за пределы шумного дребезжания коммодифицированного хлама, мы видим конечную цель в разработке технологий для борьбы с неравенством, в доступе к репродуктивным и фармакологическим инструментам, с экологическими катаклизмами, экономической нестабильностью, а также опасными формами неоплачиваемого/низкооплачиваемого труда»[12].

С моей точки зрения, в условиях тотальной коммерциализации цифровой среды и непрогрессивности алгоритмов YouTube существуют довольно продуктивные проекты, предлагающие альтернативные стратегии поведения на платформе и точки зрения, выходящие за пределы популизма, характерного для мобилизации аудитории вокруг правых блогеров – к примеру, некогда популярного Джордана Питерсона. Против мистификаций и банальной научной и теоретической неграмотности Питерсона выступила блогер Натали Винн, чей популярный канал Contrapoints уже набрал более миллиона подписчиков. Специфика ее контента состоит в том, что она разоблачает мифы, распространяемые людьми с консервативными, правыми, либертарианскими и классическими либеральными взглядами, – как правило, эти мифы касаются в самом широком смысле прогрессистских идей. К примеру, в своем видео, посвященном разбору взглядов Джордана Питерсона, она критикует его расхожую фразу «постмодернистский неомарксизм», указывая на то, что «постмодернизм» и «марксизм» – противоположные термины, которые не могут быть совмещены. Она объясняет, почему правые популисты, в частности Питерсон, склонны использовать такую риторику: им нужно обобщить всех прогрессистски настроенных теоретиков, активистов и администраторов в единую

12. Laboria Cuboniks. Ксенофеминизм: Политики отчуждения. URL: https://laboriacuboniks.net/manifesto/ксенофеминизм-политики-отчуждения/

группу, где объединятся марксисты, сторонники политики идентичности, феминистки и представители академии, заботящиеся о *diversity*. Все эти группы негомогенны, а их интересы и идеи часто противоречат друг другу, но специфика контента правых популистов стремится удовлетворить работе алгоритмов платформы – в англоязычной литературе это называют экстремистским контентом, – чтобы та выдавала их видео в рекомендациях.

Винн делает очень полезный с точки зрения выстраивания альтернативного YouTube-дискурса, где поощряется контент с быстрой отдачей и популистскими суждениями, шаг по детальному разбору каждой из позиций и их взаимоотношений в современном мире. Используя юмор, эстетизацию, переодевания и довольно витиеватый продакшн, а также будучи трансженщиной, в канале Contrapoints она строит свой политический проект на базе идентичности, что лежит в основе блогерской работы на платформе, – выстраивание YouTube-персонажа. С учетом критики некоторых ее фраз и образов, которую я не буду тут разбирать, она использует технологический и культурный контекст платформы, популяризируя нетипичный контент и отчасти обманывая алгоритмы.

Таким образом, с одной стороны, вполне очевидно, что миф о безусловной прогрессивности YouTube строится по большей части на демократической идеологии, которая встроена в позиционирование компании как платформы с лозунгом broadcast yourself («транслируй себя»). Несмотря на это обещание, алгоритмы платформы работают противоположным образом – дискриминируя непродаваемый контент и выводя в лидеры конформные блоги, которые могут зарабатывать или уже зарабатывают на рекламе. С другой стороны, усилиями конкретных людей в результате выполнения менее прибыльной и более скрупулезной работы в YouTube действительно появляются «пузыри» альтернативного контента, направленного на создание более демократического и прогрессивного будущего. Это заслуга людей, а не самих технологий, которые скорее сопротивляются такой практике, нежели поддерживают ее. Однако нам еще предстоит проверить гипотезу Одри Лорд и ответить на вопрос: «Можно ли разрушить дом хозяина инструментами самого хозяина?» ◆

Зинаида Пронченко

STREETS OF ROSSIYA

Портрет Юрия Дудя

Всем привет. У нас еще один текст про то, что отечественная журналистика – это прежде всего Юрий Дудь. Цель этой статьи – показать нашим читателям, что с распространением интернета журналистом может быть любой. Так проще говорить от лица каждого, что Россия кончится не сегодня, у России вроде бы есть завтра.
Уф-ф, поехали!

– Объясни максимально коротко, чем ты занимаешься?
Склейка.

Юрий Дудь: *родился 11 октября 1986 года в Потсдаме (ГДР). Российский журналист, видеоблогер. Бывший главный редактор издания Sports.ru. С 2017 года автор и ведущий канала на YouTube под названием «вДудь». По состоянию на апрель 2021 года канал имеет более 9 миллионов подписчиков и более 1,3 миллиарда просмотров.*

Немного статистики:
– Первый выпуск «вДудь» с Бастой.
– Какой-то по счету с нашим главным редактором Антоном Долиным.
– Последний на сегодня – с Федором Павловым-Андреевичем.
– Самый популярный выпуск «вДудь» про Кремниевую долину (36 миллионов просмотров). На втором месте выпуск с Ивлеевой (34 миллиона просмотров). Третье место делят чета Навальных и Дмитрий Нагиев (по 30 миллионов просмотров соответственно).
Склейка.

– Я занимаюсь Россией.

Юрий и правда занимается Россией, точнее, с Россией. Внеклассным чтением, и арифметикой, и историей для «чайников» или для самых маленьких. Короче, как просил герой Дензела Вашингтона героя Тома Хэнкса в правозащитном фильме «Филадельфия», растолкуй суть проблемы, как если бы мне было два года.

Россия – тысячелетняя, почти вечная, но иногда России ментально два года.

И Дудь толкует ей о Колыме, о СПИДе, о Балабанове, о Кремниевой долине, о возможностях – в России ни у кого их нет; о возможностях Россия грезит в тревожном, прерывистом сне. Интервью Дудя не сказка на ночь, не колыбельная четырех дождей – синий, желтый, черный, голубой, – а звонок будильника. Россия, вставай, нас обокрали.

Россия Юрия слушает. Внимательно. С большим удовольствием, чем Путина. Потому что Юрий – брат, даже не старший, а одногодка. Путин же – отец. Крестный.

Склейка.

После Бодрова–Багрова долго никого не было. Но пришел Дудь. Он, конечно, Данилу не потеснил, с Дудем в голове не воюют в Донбассе. С Дудем, скорее, открывают стартапы в родном городе или, если родной город совсем не жилец, с Дудем переезжают в метрополию и даже дальше. Чтобы не просто быть, а состояться.

Данилу хотел апроприировать Захар, а еще Захар хотел, чтобы Эдуард Вениаминович, в гроб сходя, на бурю и натиск его благословил. Но Эдуард Вениаминович, даже повертев Дудя на центральном для его литературы органе, все равно Юрию ближе, чем Захару. Потому что в творчестве главное – быть, а не состояться.

Склейка.

Не надо думать, что Дудь идеальный. Он и сам так вроде бы пока не думает. Дудь бывает душный. Чуть ли не комсомольский. Ютуб-дети-дом-интим – и этого героя мы хотим? Делай куни, а то проиграешь! Ну и так далее. Летят лайки, шеры, колокольчики – привет мальчишу!

Еще у Дудя есть рабочая сторона и нерабочая. Многие интервью Дудя работают, а многие нет. Например, с Киселевым. Не передача, а фиаско. Автогол.

Важнейшая философская проблема современности – должен ли Дудь взять интервью у Рамзана Кадырова – после (по)пытки с Киселевым практически обрела решение. Не должен. Не сдюжит. Не выстоит.

Хотя я думаю, что очень скоро Дудь станет святым, над его вариацией ирокеза засияет нимб, и тогда он возьмет Кадырова. Как быка за рога. За бороду. Абсолютному злу в состоянии противостоять только абсолютное добро.

До абсолюта осталось чуть-чуть.

Склейка.

Еще интересно, прям волнительно, что скажет Дудь, окажись он перед Путиным.

– Вы устали, вам пора уходить!

А может, Дудь спросит, сколько президент зарабатывает. Ведь Дудь не настолько политизирован, насколько нам хотелось бы. Дудь часто осторожничает. Посты в соцсетях взвешивает. Дудь он вообще. За все хорошее, против всего плохого.

Склейка.

Также Дудь высокий, любит футбик, рэпчик, панк, пацанские всякие темы.

Пацаны, Сереги, погнали – говорит Дудь. И мчит по Колыме на Камчатку.

Дудь начинал с малого. С мизогинных рэп-исполнителей, с эмигрировавших диссидент-бизнесменов. Считал нал и панчи. Картинно пережимал с обсценной лексикой. Словно Тимур, отбившийся от команды. Нарочито пояснял за базар. Употребление наркотиков вредит вашему здоровью. Наркотики – зло. Наркотики употреблять не надо.

Дудь, между прочим, не показывает свою жену. Как Путин. Нет ли здесь мизогинии? Мне кажется, что есть. Напрашиваются выводы.

Склейка.

Дудь не разбирается в тонких материях. Но Россия слишком широка, и все тонкое в ней рвется на раз. Оглянуться тонких материй носители не успеют. Совриск и искусство вообще России сейчас не очень нужны. Дудь если и забредает на территорию художественного, то в кинематограф – орудие монументальной пропаганды, ну и в рэп, хотя рэп, кажется, прошел свой пик. Дудю про рэп уже не очень интересно.

Склейка.

Дудь четыре года подряд становился главным человеком страны, по версии не Центризбиркома, а глянцевых изданий. Хотя глянец настолько меньше Дудя… Но ведь все меньше Дудя, даже Ургант.

Дудь, наверное, объединил айфон с шансоном. Новое поколение с поколением пепси. Кашина с Навальным. Балагова со Звягинцевым. Меня с Боженой Рынской.

В отличие от Ксении Собчак, второго мейджора русского ютуба, Дудь правда объединяет, а не наоборот.

Рынок интервью чертовски перенасыщен, а Дудь все равно продолжает свои интервью на кухне, не советской, интеллигентной, с тонкими стенами, а хипстерской, типа прикольной и вообще без стен. Ведь мир принадлежит тебе!

Все, что вы хотели знать, но боялись спросить, Дудь растолкует вам, как герой Тома Хэнкса герою Дензела Вашингтона. И не важно, что не всем в России ментально два года. Важно, что ко всем обращаются, и не приказным тоном.

Дудь не получит «Оскар», Дудь не Том Хэнкс.

Мир не принадлежит россиянам. Россиян из мира выкинули.

Позитивного сейчас очень мало. Россия репрессирует грустных. Да и просто людей.

Два года – это также срок. Иноагентам дают от двух до шести.

А Дудь дает, вернее, тянет соломинку. А вдруг Россия небезнадежна, пусть и несчастлива, и несвободна. Вдруг Россия сделает домашнее задание по конспектам его ютуб-проповедей, вдруг придет не на площади, а к избирательным урнам подготовленной.

И скажет: «Вы устали, вам пора уходить!»

Не только Путину, но и Юрию. Юрий не железный. Но пока он будет дуть. Из искры пламя.

Вместо блица рекламная интеграция.

Россия будет счастливой. Россияне, пока не расходитесь, даже если совсем устали. ◆

Андрей Гореликов

КОНКУРЕНТ

Портрет BadComedian

Кинокритики старой школы порой вспоминают полумифические уже времена, когда рецензия в прессе могла похоронить чью-то карьеру или сделать хитом чей-то скромный шедевр. Точнее, это относится к золотой поре западной критики – за взлеты и падения кинематографических карьер в советской России отвечали другие инстанции. Но и в СССР были популярные киноведы, чьи тексты «понимающие» люди могли цитировать друг другу. С тех пор появился интернет, кинообзоры перекочевали в журнальные приложения, а затем вовсе растворились в облаках контента. Рецензиями стали называть отзывы зрителей на форумах и агрегаторах. Разумеется, ни режиссеры не ориентировались на мнение критиков, планируя бюджет, ни потенциальные зрители не стремились сравнить свои впечатления с «экспертным мнением». И много было сказано про то, как сеть уничтожила культурную иерархию – поколебался и пал пресловутый треножник.

Как вдруг посреди эклектического – то пусто, то густо – пейзажа российского кино возникла фигура невиданной мощи. Тот, кого публика действительно обожает, а киноделы боятся или ненавидят. Что касается критиков, то им остается деланно пожимать плечами: «В конце концов, BadComedian – просто непрофессионал». Но ведь и ни один профессионал – не он. Его слово в самом деле может стоить карьеры. Где теперь, скажем, некий Максим Воронков, сдуру взявшийся за римейк «Кавказской пленницы»?

Перед ним оправдывался за лицемерие рэпер Баста, сквозь зубы после его обзора извинялось Министерство культуры, и, страшно подумать, сам Никита Михалков чуть не снизошел до разговора на равных. Многомиллионная аудитория Евгения Баженова, которого

обычно зовут BadComedian, расхватывала реплики своего героя на цитаты, строила мировоззрение на его отношении к отечественной киноиндустрии и рьяно защищала от косных противников. Затем, как водится, от аудитории отпочковались те, кто считает необходимым выразить Бэду свое презрение. Так бывает с кумирами, так бывает с пионерами.

Евгению Баженову в мае тридцать лет. Десять лет он с нами. И для него, и для нас хороший символический повод оглянуться назад и предположить, ради чего это все происходило.

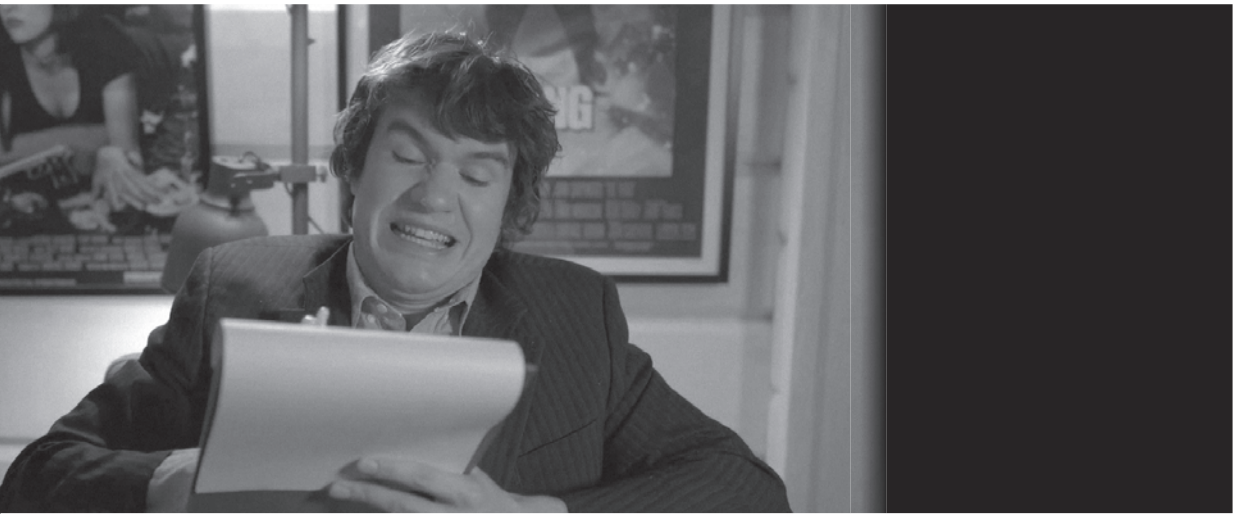
Чем отличается от других человек, ставший кумиром миллионов? На вид он производит впечатление приятное, но обыкновенное. Выглядит слегка моложе своих лет, что сегодня в моде. Его мимика не слишком живая, а манера говорить может кому-то казаться громкой, навязчивой, что вообще характерно для стендап-комиков. Почти всегда одет стандартно – в черную футболку и джинсы: неброская элегантность в духе Стива Джобса или пренебрежение к наряду, характерное для парней, выросших в нулевые. Именно так, как «ребята с нашего двора», приятно, но не исключительно, выглядели некогда участники бойз-бендов. Подростки должны были смотреть на кумиров и мечтать, что они, которые «ничем не хуже», могли бы так же. BadComedian – парень, который смог.

В последнем на сегодня обзоре Баженова, посвященном фильму Виктора Шамирова «Непосредственно Каха!», герой говорит, что устал шутить. С некоторой натяжкой можно предположить, что он не шутил никогда. Немногие остроты в обзорах Бэда звучат довольно плоско. Сильнее действует гиперболизация, доведение до абсурда. По существу, Баженов занят «разговором с телевизором». Нельзя сказать, что мрак отечественного кино становится для него поводом для шуток. Скорее поводом для грубой пародии на грани передразнивания. Или для простого крика в экран, что смешит зрителя само по себе. В результате мы сами смотрим кино глазами Баженова: набор сценок, выдранных из контекста и склеенных коллажно в ином контексте, вместе с говорящими кадрами из других фильмов, рожицами и мемами.

Схожую функцию выполняют персонажи обзоров Бэда, карикатурные обладатели некой утрированной черты. Их много, причем каждый мало отличается от Баженова – именно актерским особенно выраженным талантом герой не обладает. Среди более или менее постоянных персонажей: Гопник, Алкаш, Русский Алкаш с автоматом и в ушанке, Извращенец, Критик-Сноб, Нанюханный Сценарист. Чуть особняком – химера советского милиционера прапорщик Постебайло.

Время обзорной жизни такого персонажа, как правило, несколько секунд, но в одном из следующих обзоров он обязательно возродится. Эту механику ютуб-коллажей доработал и превратил в целое кино Антон Лапенко. У Бэда же другие задачи.

Но прежде чем их разобрать, обратимся к истокам жанра. Ближайший предок BadComedian – американский видеоблогер Дуг Уокер



(Doug Walker), известный как Ностальгирующий Критик. Уокер – это чикагский человек-оркестр, который с 2007 года публикует на сайте ThatGuyWithTheGlasses уморительные пародии на кинофильмы. Он придумал сам формат, когда высмеивание неудач сюжета доводится до абсурда, а кадры разбираемых лент трансформируются в мемы. А также придумал разнообразных персонажей театрализованных рецензий. Монтаж и комический талант неумолкающего Уокера создают ощущение, будто ты действительно отсмотрел с друзьями фильм, веселясь от его глупости и пародируя каждую сцену. Как следует из прозвища критика, изначально это были фильмы определенного рода: те, что пришлись на детство и юность Уокера, 1980–1990-е. С годами туда стали попадать и более новые творения. Сегодня Уокер, кажется, в очередной раз трансформировался и отошел от «токсичной» критики.

Уместно заметить, что Ностальгирующий Критик потерял достаточно очков в глазах публики после грандиозного скандала в его компании. За кадром каждого выпуска стоял брат критика, сценарист и продюсер Роб Уокер, в целом над шоу трудилась огромная команда, на сайте кроме шоу Дуга были десятки передач других комиков. Одного из них, Ноа Антвайлера по прозвищу Spoony, Баженов называет наиболее повлиявшим на него блогером – хотя тот более известен по обзорам видеоигр. Именно Spoony однажды неудачно пошутил, что не прочь бы изнасиловать свою коллегу по проекту Уокера JesuOtaku. Антвайлеру пришлось уволиться, а вскоре сайт покинули большинство участников.

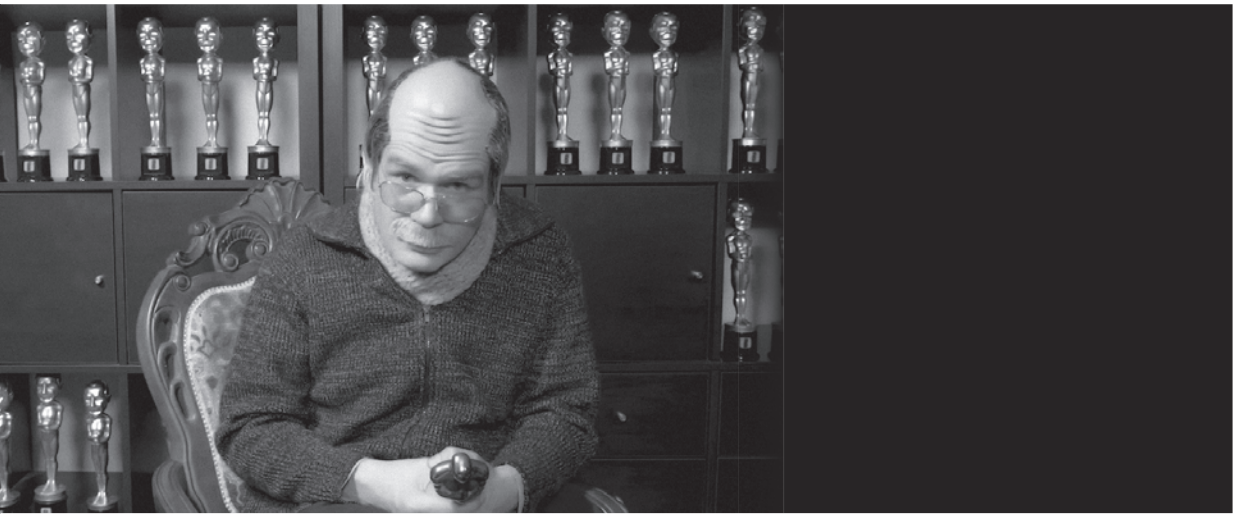
В отличие от Уокера, Баженов не стремится строить империю, а работает на личный бренд. Его команда, насколько известно, немногочисленна – пара операторов и те, кто помогает от случая к случаю. BadComedian, что уже нетипично для России, как огня бежит всякой рекламы, зарабатывая преимущественно донатами. Но есть различия и более существенные.

Уокер – по крайней мере, большую часть своей карьеры – выдерживал временную дистанцию с объектами «ностальгической критики». Во-первых, чтобы частично избежать проблем с авторскими правами. Игнорирование этого аспекта постоянно вредило Баженову. Обзоры на фильмы с участием обиженного Михаила Галустяна приходилось удалять несколько раз, а после выпуска про фильм «За гранью реальности» компании Kinodanz дело дошло до суда.

Во-вторых, что более существенно, Уокеру было важно поколебать устоявшееся мнение. С ироническим отстранением пересмотреть фильмы недавнего прошлого, застывшие, как в янтаре, в сладкой патоке ностальгии, и провести деконструкцию. Меньше всего на подобное рассчитывает Баженов. Когда Бэд клеймит ужасы современных комедий – глупых, пошлых, хамских и т.п., – сюда же будут от противного вмонтированы кадры «старых добрых» советских хитов. Непременные Шурик с троицей уголовников, Женя Лукашин, тот самый Мюнхгаузен и прочие обитатели ностальгического пантеона.

В сторону можно заметить, что это характерно не только для Баженова – популярный шоумен с реальной критикой советского кино у нас не появится еще долго. Даже в гениальности «Приключений Электроника» опасно публично сомневаться, не говоря о более серьезных фильмах. Можно критиковать Эльдара Рязанова после 1991 года, до – ни в коем случае (ежегодные дискуссии о персонажах и нравственных уроках «Иронии судьбы…» лишь оттеняют это правило). Леонид Гайдай вообще вне критики – разве что «На Дерибасовской хорошая погода…» под подозрением.

Баженов подтверждает этот статус-кво. Баженов – консерватор, даже реакционер. То есть, в отличие от Уокера, он не критик. О чем говорит и его ник: Баженов – комик, сатирик. Сатира вовсе



не разрушает существующий порядок вещей и не отменяет объекты, на которые направлена (иначе карикатуры в советском журнале «Крокодил» быстро искоренили бы советский алкоголизм как явление).

Известно, что BadComedian реакционен не просто в отвлеченном смысле. Многие хотели видеть в нем оппозиционера после его выпадов против пенсионной реформы и тем более после обзора фильма «Союз Спасения». Баженов, вероятно, справедливо назвал проект Первого канала проповедью политического конформизма. Проблема в том, что Бэд симпатизирует декабристам потому, что такова была официальная парадигма советского государства.

Баженов – товарищ Дмитрия «Гоблина» Пучкова, разделяющий с ним умеренную неосталинистскую позицию. Прорывом для BadComedian была критика «Утомленных солнцем–2» Никиты Михалкова – конечно, за «клевету» на советскую власть и армию. Баженов готов попрекать «Союз Спасения» за неупоминание жертв царизма, но любые намеки на репрессии при Сталине в популярном кино – от «Черновика» до «Фобос. Клуб страха» – вызывали в его обзорах стандартный поток остроумия про «страшный рюский ГУЛАГ» и «миллиард расстрелянных лично».

Сказанное не нужно считать придиркой к неудобным политическим взглядам героя. Условное «при Сталине был порядок» – такое же общее место, как народная злость на транжирящих деньги чиновников. А BadComedian-критика и есть поэзия общих мест.

Самые смешные его обзоры – те, где он бьет лежачего ногами. Хохочет от глупости «бандитского» «Газгольдера» от Басты, корчится в приступе тошноты от юмора Сарика Андреасяна или орет на сортирные комедии от бывших кавээнщиков. Бледнее Баженов оказывается, когда пытается анализировать даже слабые работы Михалкова или Бондарчука – просто заявить, что «король голый», оказывается недостаточно.

Впрочем, Михалкову и Бондарчуку, чья репутация страдает от яростного сарказма блогера, от этого не легче. Поклонники Баженова могут обрушить рейтинг фильма на «Кинопоиске», да и влияние обзоров на оффлайн-прокат все увеличивается.

BadComedian, по иронии, подобно цензорам всех мастей, отказывается говорить о функции кино как искусства. В рамках передачи-видеоблога это подменяется упреками в историческом, фактическом, этическом несоответствии. Это разительно отличается от модели Дуга Уокера, который все же забирается на территорию критики, разбирая кино по его законам работы с образами.

Расхожая – повторяющаяся из обзора в обзор – шутка Бэда: «Какие наркотики употребляли авторы этого фильма?» Что ж, именно так шутят тысячи посетителей кинозалов, увидевшие что-то непонятное. Не важно, хорошо оно или плохо, – важно, что не укладывается в привычный контекст. Другая постоянная претензия Бэда: «Я не понимаю, что происходит». Его регулярно обескураживает, что в поступках персонажей «нет логики», «нет мотивации», они «не развиваются», то есть не действуют по краткому пересказу учебника сценариста голливудского жанрового кино.

Любопытно все же, что получилось бы, если бы Баженов всерьез попробовал приложить это мерило к Гайдаю. Конечно, может быть, Жора Крыжовников далеко не Гайдай, но BadComedian не слышал мнения о том, что Гайдай ближе к Хичкоку, чем к Джиму Керри. Баженову чуждо киноведение и немейнстримное кино. Его отечественные ориентиры названы – среди современников это еще и Юрий Быков да Алексей Балабанов. Горизонт кино зарубежного очерчен Спилбергом и Кубриком – последний у нас заходит как «артхаус с человеческим лицом» да еще по переводу Гоблина.

И все же эти неизбежно пристрастные указания на огрехи не помогут понять феномен человека, чьи разговоры о фильмах известнее и популярнее самих фильмов при их жизни. Такого ведь раньше не бывало.

Статья Трюффо о «папином кино» пережила папино кино, но во время написания читалась иначе. Полин Кейл была притчей во языцех, высмеивала пафосное «большое искусство», нападала на Клинта Иствуда за «фашизм» и отстаивала крепкий жанр – а все же и ей не удалось сбросить «Гражданина Кейна» с корабля современности.

Возможно, единственный период, когда тексты о фильмах были важнее фильмов, – та же советская эпоха. Граждане взахлеб читали «разгромную критику» или умеренные похвалы зарубежным либо полочным шедеврам, которые никогда сами не видели и считали, что никогда не увидят. Сейчас дело другое: зритель может, но не хочет смотреть новое кино про спортсменов, про кавээнщиков или про правду о нашей Победе. Он хочет смотреть Бэда. Потому что мы имеем дело не с критикой и не с деятельностью, которая конкурирует с критикой. Баженов конкурирует с самим кино.

Вспомним, как выглядит обзор-рецензия. Коллаж из гэгов, театральной самодеятельности, мемов, произвольных кадров любых фильмов и фильма – объекта обзора. Последние присутствуют в первозданном виде, либо с пущенным поверх комментарием, либо перемонтированы Бэдом. Это как бы та же «правда 24 кадра в секунду», но с другой динамикой и другим отношением к фактуре.

Работа Баженова – именно вид искусства. Не искусства кино, но искусства, в некотором роде кинематограф отрицающего. Можно было бы сказать: пренебрежительным тоном «паразитирующего на кино», только это не точно. Во-первых, Баженов ответил бы, что паразитируют на кино те, кто снимает дешевые капустники на государственные миллионы и заслуженно становятся антигероями его обзоров. Во-вторых, у BadComedian совсем другая – не кинооптика.

Искусство видеоблогов находится в таком же отношении к кино, как ранний кинематограф находился к театру. Вот что писал театральный критик Сергей Радлов сто лет назад.

> «…иногда кинематограф имеет преимущество перед театром именно благодаря тому, что он может дать меньше, чем театр, и с секундной быстротой пронестись мимо сцен, которые имели бы на подмостках длительность и осели бы в нашем сознании гиньолем дурного тона… Зритель, привыкший к такому элементарному, но точному пониманию сценического действия, не захочет и не сумеет до конца прослушать пьесу, заклейменную эпигонством Чехова, пьесу, где борьба старательно загнана внутрь и театр бесповоротно подменен нудной литературой. Этот род искусства должен умереть, покрытый общим и единодушным презрением…
>
> …Сейчас не умеют хорошо согласовать зрительное изображение с граммофоном, но этому могут научиться. Сейчас перед нами только белое с черным, но, быть может, сумеют передавать и краски. И такому кинематографу, вернее фонохромокинематографу, что будет в состоянии противопоставить – и на веки вечные – бедный затравленный театр?»

О том, что интернет в союзе с видео вытеснит в прошлое старые зрелища, говорили давно и много. Но Баженов, открыто атаковавший кино своей варварской деконструкцией, обнажил проблему. Тот, кто все еще верит, что кустарник с видеокамерой и доступом в сеть не сможет сделать видеозрелище поинтереснее «профессионального фильма», уподобляется театралам, отмахнувшимся от черно-белого немого кино. Нудные фильмы, которые не могут пережить разъедающего монтажа BadComedian, заслуживают смерти.

Революцию, подготовленную YouTube, еще предстоит оценить и почувствовать в полной мере, и BadComedian пророк ее. Человек, реакционный в своих позициях, парадоксально оказался в эстетическом авангарде, поскольку форма, как известно, и есть содержание. В этом смысле Баженов – такая же национальная гордость, какой был Павел Дуров с его отечественными проектами, и он пошел гораздо дальше своих предшественников. Вопрос в том, не случится ли с ним то, что произошло с Дуровым, – не останется ли он в гордом одиночестве, отвергнув одну культуру и не сумев навязать свою? Теоретически Баженову могут грозить козни обиженных старых киношников, однако опаснее для него самому постареть и забронзоветь до того, как за ним придут другие. А если они появятся – государственному кинематографу и корыстным продюсерам придется ответить чем-то поинтереснее, чем старые сказки да новые судебные иски. ◆

↑ Международное жюри Берлинале-2021: Джанфранко Рози, Ильдико Эньеди, Ясмила Жбанич, Адина Пинтилие
(c) Alex Janetzko / Berlinale

↓ Жюри секции Encounters Берлинале-2021: Флоренс Алмозини (программный директор, Франция), Дидрих Дидерихсен (писатель и критик, Германия), Сесилия Баррионуэво (художественный руководитель, Аргентина)
(c) Alex Janetzko / Berlinale

Антон Долин

МАСОЧНЫЙ РЕЖИМ

Кто его раздевает – тот слезы проливает.
Из русской загадки.

«Неудачный трах, или Безумное порно»
Babardeala cu bucluc sau porno balamuc
Автор сценария, режиссер Раду Жуде
Оператор Мариус Пандуру
Художник Кристиан Никулеску
Композиторы Юра Ферина, Павао Михольевич
В ролях: Катия Паскарию, Клаудия Иеремия, Олимпия Малаи, Никодим Унгуряну, Александру Поточан, Анди Васлуяну, Габриел Спахиу, Флорин Петреску, Стефан Стеэл, Алекс Богдан и другие
Bord Cadre Films, Endorfilm, Kinorama, Microfilm, Paul Thiltges Distributions, Sovereign Films (II)
Румыния – Хорватия – Чехия – Люксембург
2021

Домашний секс-ролик утек в сеть. Подумаешь. Впору возмутиться и героине фильма Раду Жуде «Неудачный трах, или Безумное порно», учительнице истории Эмилии, она же Эми (Катия Паскарию), которой за этот проступок грозит потеря работы, и благонамеренным зрителям, не привыкшим смотреть такую ерунду, и, конечно, синефилам, приученным к иным, более рафинированным образцам новейшего румынского кино. А тут сюжет из дурацких американских комедий: навскидку вспоминаются как минимум две – «Дорожное приключение» (2000) Тодда Филлипса и «Домашнее видео» (2014) Джейка Кэздана. В любом случае не уровень «Золотого медведя», который тем не менее был присужден вызывающей картине Жуде на причудливом ковидном Берлинале-2021.

Прямолинейность, наглядность, даже, пожалуй, грубость «Неудачного траха…» – обманный маневр. Фильм хочет казаться именно таким. Для сомневающихся – простейший тест: можно ли принять всерьез помпезно-тяжеловесное название, непростительно кричащее и глупое? И можно ли при этом не заметить подзаголовка, всплывающего под водевильную музыку на вызывающе розовом фоне: «Набросок популярного фильма»? Популярное кино не показывают на фестивалях, и вряд ли его снимают независимые румынские режиссеры. Наброски обречены на приблизительность – таков закон формы. Другое дело – вынужденная она или осознанная.

Ответ на вопрос о присуждении золота, впрочем, элементарен. На фоне более или менее достойных картин один лишь Жуде осмелился говорить о релевантности и формах бытования искусства во время пандемии. При этом нарушения неписаных законов чистоты стиля в «Неудачном трахе…», как и заявленная в названии «неудачность» нарочитого наброска, представляют не такую уж простую задачу. Редукция картины до обличительного манифеста против ханжества заставляет критика игнорировать ее прихотливую структуру, нелепую на вид эклектичность, цепляться к одним элементам и не замечать других. Меж тем нарочитая топорность средств не свидетельствует о беспомощности автора – скорее скрывает его искусность. Ничего случайного в этом фильме нет.

Даже беглое знакомство с другими работами Жуде позволяет моментально отделить его от Кристи Пуйю, Корнелиу Порумбою, Кристиана Мунджу и других режиссеров румынского пантеона. Он отказывается от цельности, отрицая возможность окончательной формы при разговоре на темы по-настоящему болезненные (главная из них – история). Его картины диалектичны, текучи, не завершены по своему замыслу. Каждая следующая отличается от предыдущей, все работают по-настоящему лишь в сцеплении со зрительской реакцией. На этом стыке возникает бесценный эффект того самого «здесь и сейчас», которого Пуйю или Порумбою добиваются за счет цельности содержания и формы. Жуде предпочитает раздробленность, даже настаивает на ней. Эти качества достигают апогея именно в «Неудачном трахе…», где продуманность композиции недвусмысленно сообщает аудитории: фильм – не то, чем мог вам показаться. Впрочем, и ослепляющее раздражение зрителя, от первых трех секс-минут до развернутого диспута в финале, в систему заложено изначально.

«Неудачный трах…» делится на пять разнородных сегментов: пролог, три главы и эпилог. Для понимания общего замысла важно не выпустить ни одного и определить их взаимосвязь.

Вступление – ровно три минуты до начальных титров – порноролик. Отнюдь не только комически-неловкий casus belli (как в большинстве сходных по тематике комедий), но ключ к фильму. Мы видим половой акт: мужчина и женщина раздеваются, следует оральный секс, затем манипуляции с плеткой, собственно соитие в позиции «мужчина сзади». Порнография, то есть несимулированный секс, выполняет иную роль, чем секс, разыгранный актерами для камеры, – это сугубо функциональная съемка (мужчина говорит, как его возбуждает сам факт включенной камеры). То есть это «неискусство», вплетенное в ткань «искусства» (арт-фильма). Или половой акт мастерски сымитирован, исполнен «не по-настоящему», лишь притворяясь куском интимной жизни, – и это делает грубую трехминутку «искусством»? Где критерии для оценки подобного ролика, возможно ли их определить вне реакции зрителя, разом возбужденного и раздосадованного? Этот вопрос законно поставить и в отношении всей картины.

«Неудачный трах, или Безумное порно», режиссер Раду Жуде

Другими словами, «Неудачный трах…» – фильм не о сексе и не об общественном лицемерии, а о меняющейся природе кино и о нашем восприятии этой природы. Что, кстати, отражено даже в названии. Ведь ничего неудачного в этом вполне обычном половом акте нет: «неудачным» его делает контекст и наш взгляд.

Отметим несколько говорящих деталей трехминутного home video. Его участники добровольно играют роли – так устроен секс (как и кино). На женщине леопардовая маска (в последующих сценах ей будет противопоставлена маска медицинская, скрывающая нижнюю часть лица), а потом розовый парик, мужчина называет ее Мессалиной. За кадром играет инструментальная версия «Лили Марлен» – своеобразный гимн двух мировых войн, соединяющий сентиментальный сюжет с напоминанием о массовой бойне. Жуде в своих фильмах постоянно обращается к неудобному прошлому Румынии, ее участию в зверствах нацистов, продолжит это и в, казалось бы, ультрасовременном «Неудачном трахе…». Наконец, соитию препятствует голос бабушки из-за закрытой двери: она жалуется на непослушание ребенка, оставленного на ее попечение, отвлекает любовников. Так и сама реальность с ее бесцеремонностью вмешивается в «игровой» (в нескольких смыслах) фильм Жуде, нарушая его стройный ход и мешая получить удовлетворение. Да, ролик прерван на самом интересном месте – момент оргазма и завершения зрителю не показан. Так и «Неудачный трах…» не стремится удовлетворить публику, оставляя ее обескураженной и разозленной.

Увидев в «Неудачном трахе…» фильм о кинематографе как неудовлетворительном, устаревшем, истершемся от времени фильтре для восприятия и оценки действительности, мы сразу оценим композицию картины. Ее три части – это три кинематографические модели,

«Неудачный трах, или Безумное порно»

предложенные в качестве набросков, на полпути между полноценной пародией и старательным пастишем.

Первая из них отсылает к новейшему канону румынского авторского кино, склонного к черному юмору, гиперреализму, метафизике и демонстративному пренебрежению предполагаемыми интересами публики. Эта часть предварена многозначительной цитатой из «Махабхараты» – вспоминается сцена божественного соития, «пахтания Океана», из которого и рождается мир (это и простая метафора творчества, и дурашливый намек на то, что «секс больше чем просто секс»). Она называется «Односторонняя улица» и действительно снята на улицах сегодняшнего Бухареста в разгар пандемии. Документальная или псевдодокументальная съемка провожает Эми по бурлящему, лишенному какой-либо парадности урбанистическому пейзажу. Однако улица односторонняя еще и потому, что этот сегмент как бы вовсе не рассчитан на диалог со зрителем, на его ублажение или иные формы коммуникации.

Сюжетный функционал этой части комически беден: Эми купит букет цветов на рынке, дойдет с ним до квартиры директрисы школы, спросит у той, возможно ли замять неудобный инцидент, договорится о встрече на вечернем родительском собрании, потом зайдет в магазин и аптеку, по пути поговорит с мужем по телефону. Нам предлагается городское «порно» – разоблачение пространства, которое оператор не стремится показать ни парадно живописным, ни показательно уродливым, демонстрируя монотонность и смысловую избыточность мегаполиса-палимпсеста. Дома, украшенные рекламными щитами или аляповатыми вывесками, перемежаются руинированными, неухоженными голыми зданиями. Мир внешний оказывается столь же непроницаемым и при этом затягивающим, как и мир интимный, что особенно отчетливо

видно в условиях толком не соблюдаемого локдауна, смешавшего представления о доме и работе, пространствах частном и общедоступном.

Такой же глумливо-герметичной кажется стратегия автора, который, показав за первые минуты фильма самое яркое, теперь тянет резину. А на самом деле наглядно демонстрирует исчерпанность языка «румынской волны», доведенного здесь до абсурдистского предела. При этом зритель, одержимый СПГС (синдромом поиска глубинного смысла), конечно же, сделает выводы и из немотивированно агрессивных уличных перепалок – ненормативная табуированная лексика травестирует сюжетную доминанту фильма, – и из эльгрековской Вероники с отпечатком лика Христа на стене гостиной директрисы (не так же ли образ заменяет для нас реальный опыт?), и из неслучайного упоминания стихов Чарльза Резникоффа (гугл в помощь), и из череды безликих барби на полке отдела игрушек, и из сексуализированных рекламных слоганов: «Я люблю поглубже», – гласит один из них. В точности как интеллектуальная публика румынского авторского кино. Не случайным образом последним планом «Односторонней улицы» станет план с опустевшим старинным кинотеатром и псевдоклассическими статуями на фасаде над входом.

Вторая часть – «Краткий словарь анекдотов, знаков и чудес» – по контрасту с первой содержательно перенасыщена. Визуальное решение (основные понятия расположены в алфавитном порядке, к каждому слову или сочетанию дана парадоксальная, чаще всего противоречащая ему иллюстрация) отсылает к аналитическому кинематографу Годара и других радикальных авторов 1960–1970-х, разочаровавшихся в нарративных возможностях кино. Содержательно этот дайджест перекликается с саркастическими максимами румынско-французского философа Эмиля Мишеля Чорана. И вновь раздражающе трудно отделить чистую пародию и шутку от серьезного авторского высказывания – граница между ними зависит исключительно от зрительской воли. Прибегая к испытанным стратегиям, Жуде ставит их под сомнение. Судя других, остается не уверенным в собственном праве на это. Записывая издевательский «лексикон прописных истин», не может избежать тупиковой «азбучности» смысла.

Если формально «Краткий словарь…» своей избыточностью противопоставлен «Односторонней улице» и чуть ли не обнуляет ее, являя наглядный (даже чересчур) пример очередной стратегии авторского кино, то содержательно поднимает на следующий уровень. Фильм уже перешел с частного уровня на общественный, здесь возникает новое, историческое измерение. Первым по алфавиту идет «23 августа» – день переворота, когда Румыния отказалась от альянса с Гитлером в 1944 году. Субтитры комментируют хронику: одна из газет в ту ночь приготовила две передовицы – на одной значилось «Да здравствует Сталин!», на другой «Да здравствует Гитлер!».

Фильтруя каскад информации, не подписанных цитат и визуальных образов, нередко вызывающих, можно выделить в «Кратком словаре…» несколько перекликающихся тематических линий.

Первая – история Румынии и идеология в ее подаче. Хроника военного парада напоминает, что армия всегда поддерживала репрессии против гражданского населения. Главка «Румынская православная церковь» сообщает, что лучшего союзника у тоталитарных режимов нет (хор монахинь поет двум довольным священникам гимн фашистской молодежи). Национальный гений Михай Эминеску показан изображенным на купюре в 500 лей. Экскурсия у Дворца Чаушеску посвящена человеческим жертвам, принесенным во время строительства и не сосчитанным до сих пор. Граффити с самим Чаушеску сопровождает подпись: «Вернусь через пять минут». Есть календарь на 2020 год с портретами Бенито Муссолини и чудо преображения бренда «французская революция» в эклеры, а бренда «румынская революция» в марку вина. Есть и глава «История» – о пессимизме, порождаемом изучением прошлого.

Вторая – настоящее Румынии, поданное так же фрагментарно и броско. «Патриотизм» (история женщины, избивавшей нанятую ей прислугу), «Расизм» (ролик с водителем автобуса, не пустившим в салон цыганку), «Семья» (спина мальчика в синяках и подпись: «шестеро из десяти детей в Румынии становятся жертвами домашнего насилия»), «Дети» (хоровое исполнение милитаристского гимна детсадовской малышней), «Культура» (под выступление двух певцов андрогинного вида анонимный обыватель возмущается: «И на что идут мои налоги?»). Не обходится без иллюстрации стереотипов. Иисус с византийской мозаики, оказывается, был «из хорошей семьи»; под рождественскую песню мы любуемся деревянным вертепчиком и читаем сюжет об уничтожении трех тысяч евреев и цыган в оккупированном нацистами Симферополе специально к Рождеству. Впрочем, это уже снова история. О наших днях: хроника «масочного режима» во всех видах, «Эффективность» – кадр с похоронным бюро прямо у дверей госпиталя «Скорой помощи», абсурдистский брейгелевский танец трех мужиков с палками (длина каждой – полтора метра, как предписано нормами социального дистанцирования).

Однако этот апокалиптически-сатирический дайджест не только слепок с реальности вчерашнего и сегодняшнего, связанных для Жуде неразрывно, но и признание в растерянности. Два общественно-политических лейтмотива перемежаются авторскими заметками об эстетике, о (не)возможности превратить «набросок популярного фильма» в единое произведение искусства. Поэтому в словарике есть и статьи «Правда» (стадо коров на фоне многоэтажки), «Состязание» (под кадры скачущей лошади Мейбриджа рассказана притча о шахе, отказавшемся пойти на скачки: он и так знал, что одни кони бегают быстрее других; лучшая иллюстрация к конкурсной интриге любого фестиваля), «Вымысел», «Фольклор», «Метафора», «Природа» (со знаменитой цитатой Блока о гибели «Титаника»), «Город» (современный мегаполис сравнивается с руинами Вавилона). Принципиально важна статья «Кино» с видами именно такого стертого современного города. Ее сопровождает история отполированного щита Афины, который

«Неудачный трах, или Безумное порно»

позволил Персею одолеть Медузу Горгону. Ужасы реальности превращают нас в камень, и лишь киноэкран, подобно щиту, защитит от этого эффекта.

Это возвращает зрителя к проблеме восприятия порнографии – той реальности, которая или одевается в костюм удобной метафоры, или режет глаза своей обнаженностью. В алфавитном перечне возникают изображения половых органов, мужского и женского (кадр стилизован под «Происхождение мира» Курбе), непереносимо откровенными кадрами проиллюстрированы словарные статьи «Вебкам», «Порнография» и «Минет» (если верить Жуде, второе по популярности слово в интернет-поиске после «эмпатии»; при этом «эмпатии» в его собственном словарике нет). К ним прилегают остроумно неполиткорректные миниатюры «Вкус» (двери лифта, на которых изображено совокупление) и «Анекдоты про блондинок» (голая девушка в спущенной на подбородок медицинской маске убегает от минотавра). Вызывающая вульгарность будто отменяет глубокомысленность иных замечаний и разоблачений. В финальной главке «Дзен» (иллюстрация – древняя мумия) Жуде честно признается, что поэт не способен выбрать комедию или трагедию, слишком смешна и ужасна человеческая жизнь.

Тут мы вспоминаем о единственном кадре «Краткого словаря…», отсылающем, собственно, к сюжету «Неудачного траха…». Лицо героини Эми в статье «Крупный план». В третьем акте, получившем название «Практика и инсинуации (ситком)», не будет ничего, кроме заслоненных антиковидными масками крупных планов… и разговоров. После псевдогодаровского словаря настало время для постбрехтианского театра – того самого родительского собрания в школе, где злополучная Эми работает учительницей истории.

В прологе мы видели половой акт без завершения. В первой части – эстетическую игру без катарсиса. Во второй – перечень противоречащих друг другу истин, каждая из которых поставлена под сомнение. Разумеется, и в кульминационном акте бессмысленно ждать некоего удовлетворения или итога, превращения трехчастного эскиза в «полноценное» (что бы это ни значило) кино. Родительское собрание в престижной школе показано как спектакль. Буквально площадной – из-за пандемии собрание перенесено во двор; ни дать ни взять комедия дель арте (остроумное осмысление «масочного режима»). Жуде не срывает маски: он их надевает. Актеры не столько характеры, сколько устойчивые амплуа. Представители «мужских» профессий: Военный, Пилот, Бизнесмен, Священнослужитель (на его маске вдвойне ироничное: I can't breathe, уместное напоминание о BLM). Ведущие обвинители – женщины: Бизнесвумен, Домохозяйка, Мусульманка. Есть и держащая нейтралитет Иностранка, у которой даже маска другая, прозрачная. Самый забавный дискутирующий – либерал-интеллектуал, который выступает в защиту Эми, но тут же выясняется, что именно он чуть раньше выдвигал тезис «Все бабы – шлюхи».

Юридические и просто разумные аргументы моментально теряют силу. Участники не встают со стульев, однако события стремительно набирают оборот. Гротеск нарастает. Не хватает только смеха за кадром, но мы его воображаем – недаром же жанр указан как ситком. Становится очевидным, зачем Жуде была нужна предыдущая часть: она работает как развернутый комментарий к поведению и речи персонажей. А те проваливаются в исторический контекст на каждом шагу, как сапог сквозь хрупкий наст. Достается не только распутным учительницам, но почему-то заодно и «грязным» цыганам, и евреям, которые сами задумали и осуществили Холокост. Всплывает и запрет на гомосексуальные браки.

Кульминация – чтение Эми вслух, ко всеобщему возмущению, порнографической поэзии того самого Михая Эминеску. Рядом цитируется Евангелие («Не судите…»). Еще одно чтение, не процитированное напрямую, но упомянутое с экрана, – рассказ Исаака Бабеля «Соль» (его героиню, обманувшую красноармейцев и выдавшую тюк с солью за ребенка, рассказчик без жалости убивает). «Как говорится в нашем простом быту, – господнего дерьма не перетаскать». Бабелевскую емкую формулу подтверждает бюст человека, чье имя носит школа; во время дискуссии его дополнительно моют и полируют. Этот респектабельный усатый мужчина – Никифор Крайник, румынский поэт, журналист и теолог, известнейший идеолог фашизма и антисемитизма.

Повторный просмотр порноролика в начале собрания недвусмысленно дает понять: окружающий Эми родительский трибунал – зрители фильма. То есть мы сами. Лукаво предвосхищая критику своей картины как слишком лобовой, публицистичной, схематичной, многократно нарушающей законы стиля и жанра, Жуде заранее капитулирует перед обвинителями, чему и посвящен эпилог.

Начисто отметая в нем главную претензию – в моралистичности, – автор следует примеру своей героини (и заодно Ханны Арендт), которая считает излишней и даже вредной систему школьных оценок. Режиссер дает на выбор три возможные развязки. Первая предлагает неправдоподобный хэппи энд: общим голосованием Эми решают не наказывать и оставить работать в школе… но тут же возмущенное меньшинство поднимает скандал, и героиня хватается за сердце. Вторая позволяет переиграть неточное голосование – и теперь Эми вынуждена уйти: родители вдруг дружно поворачиваются и смотрят в камеру. Наконец, третьей предпослан титр: «Этот фильм был лишь шуткой». Здесь приходится вспомнить и общее название – все ж таки мы смотрим хоть и набросок, но популярного фильма; недаром героиня шла по коридору на это самое собрание, заранее насвистывая тему из тарантиновского «Убить Билла». Страшный вопль Эми вызывает гром и молнию, сама она преображается в разгневанную богиню-амазонку в серебряной диадеме и красном плаще. Сетью ретиария она опутывает своих врагов и начинает разить их – не мечом, но внушительным фаллоимитатором. Что это – уместная отсылка ко второй «Чудо-женщине» (единственному супергеройскому блокбастеру, который Голливуд посмел выпустить за время карантина) или напоминание о той самой Афине, чей щит – он же кинематограф – помог сразить Горгону? Возможно, все мы, сидящие в зрительном зале, лишь шевелящиеся змеи из шевелюры Медузы?

«Неудачный трах…», призывающий к аналитическому чтению и раздражающий кажущейся смысловой простотой, можно сравнить с капустой из русской загадки – «Сто одежек и все без застежек». Впрочем, в центре капусты хотя бы спрятана кочерыжка (чем не фаллический символ), так что, скорее, логично вспомнить о луке, «раздевая» который мы добиваемся единственного результата – слёз. Дискомфортный процесс разоблачения – одежка за одежкой, слой за слоем, лист за листом – начисто лишен эротической составляющей, в середине не остается никакого стержня. Только слезы сквозь смех – и смутное чувство, что раздевал не ты, раздевали тебя. ◆

Зинаида Пронченко

ОТКРЫТАЯ ДВЕРЬ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Случайность и догадка»
Guzen to sozo
Автор сценария, режиссер
Рюсукэ Хамагути
Оператор Сатико Ииока
Художники Масато Нунобэ, Со Хён Сон
В ролях: Котонэ Фурукава, Киёхико Сибукава, Кацуки Мори, Фусако Урабэ, Аоба Каваи, Аюму Накадзима, Хюнри, Сёма Каи и другие
Fictive, Neopa Co.
Япония
2021

Предыдущий фильм Рюсукэ Хамагути назывался «Асако 1 и 2» (2018). В новом Бог, он же Автор (оба умерли, кстати), ортодоксально любит троицу: «Случайность и догадка» складывается из трех новелл. Что до двойников – Асако или иных, – то персонажи трех игровых фильмов, возведших Хамагути в статус культового среди синефилов режиссера, абсолютно взаимозаменяемы. Чуть ли не идентичны между собой. Даже внешне почти близнецы или двойняшки на самом деле. Никогда не понятно, кто из них играет за черных, а кто за белых.

Случайность – это и есть догадка. Судьбы. Она против всех, каждый сам за себя, погряз в догадках. Вот в шахматах и в шашках гораздо проще: фигуры делают ход, попадают в гамбиты и цейтноты, в патовые ситуации и в дамки, любую партию можно начать с начала. В жизни не отыграть назад. А Хамагути упрямо пытается. Что, если даже много лет спустя… обернуться. Пускай Орфею не повезло. В Токио вообще-то другая мифология.

Европейские песни опыта с напускной невинностью Хамагути исполняет на свой предельно лаконичный лад. Ностальгия по Одзу и Кобо Абэ. Шестидесятые, к сожалению, кончились везде, Восток с Западом в этом смысле на равных. Можно равняться на прошлое, как

Хон Сан Су; на несбывшееся, как Ли Чан Дон; на время, как Цзя Чжанкэ. Можно все отменить и начать с чистого листа, как пытается поступить мир вообще и Голливуд, его флагман и прорицатель, в частности. А можно ориентироваться на себя самого. Что и делает Хамагути. С переменным успехом. Все вокруг состоит из переменных, единственная константа – это ты.

1

Новелла первая, «Магия (или что-то менее надежное)». История на троих. Две девушки и мужчина.

Жизнь более эфемерна, чем волшебство, которого всем живущим так не хватает. Миэко молода и прекрасна. И работает моделью. Но не примером для подражания. Потому что Миэко сама не знает, откуда ветер дует, хотя случайно оказалась в розе ветров. Но об этом и она, и мы догадаемся не сразу.

В Токио без перемен, этот мегаполис обманчиво спокоен. Ведь его панорамы – контрасты скоротечного и вечного – в рамках футуристического урбанизма вполне предсказуемы. Непредсказуема глубина разлома, что скрывается за фасадом, лицом, повсеместным и тоталитарным этикетом. За устремления общества всегда платит индивидуум. Оно ввысь, он вовнутрь и потом вниз, в землю.

Нация, из боязливой вежливости привыкшая скрывать все чувства и эмоции, внезапную честность воспринимает как душевную болезнь. И Миэко соглашается – она, конечно, психически не здорова. Нездоровье невозможно понять. С нездоровьем дома не отдыхают. С ним мучаются и умирают. Любые отношения, любая любовь.

У Миэко профиль куколки. Фас тоже. Словно из романов и скульптур Мураками. А у ее подруги Цу черты тоньше, но обычнее. Миэко из памяти не сотрешь, ее имя пишут на tabula rasa, но не мелом. Нервными срывами, стрессами, затяжной депрессией. Мужчины сидят за партой в той школе, в которой Миэко преподавала.

Зачем живем мы? Что и как мы проживаем? Любовь – прекрасная страна, но ее жителей в лицо никто в Токио не знает.

Миэко проигрывает в голове варианты. Как в романах и в фильмах делали напоследок персонажи, у которых еще был автор, он же бог. Вернуть мужчину? Наказать мужчину? Но все варианты проигрышные. И поэтому Миэко покорно сливается с пейзажем. Он техногенный и серо-голубой, и все равно в нем все едино. Только кадр тоже напоследок вдруг перечеркнет магнолии цветок. Чтобы догадались наконец и мы, и она: то не ветер забвения над очередной стройкой века пыль и ресницы поднимет, а просто экзистенциальная стужа. Она тотальна. Она безысходна. Миэко смотрит на стужу робко. Иногда холодает к лучшему. Иногда над мятущейся душой берет верх холодный разум. Не все перемены нужные. Но в школе жизни перемены – это отгул, это пауза наедине с собой, более эфемерная, чем волшебство.

2

Новелла вторая, «Настежь распахнутая дверь». История на троих. Женщина и двое мужчин.

Сасаки – м*дак. И, как все м*даки, неискренне просит прощения. Он колотится лбом и пускает слюни. Сквозь открытую дверь на этот акт эгоизма смотрят люди.

Полгода спустя Сасаки ждет любовницу. Ее зовут Нана. Это Нана Золя. Или просто баба. По-французски женщин так называют с пренебрежением, но и с одобрением тоже. Ведь все женщины – рабы мужчин.

А Сэгава как раз преподает французский. И еще французскую литературу. Большие романы. Великую прозу. Оплот реализма. Иногда сюрреализма. Но чаще autofiction и прочие ложные виньетки belle смыслов.

Вернемся к Нане. Она уже не так молода, как Миэко, как в прошлой жизни. Однако прекрасна. И страстна. Нана любит секс, а это для нации в разгар фрустрации очень важно. М*дакам тоже важно. Они этой слабостью пользуются. Жизнь – абьюз? На жизнь забью – думает Нана, занимаясь любовью.

Сэгава с бородкой и немножко Китон. Не марка дорогостоящей одежды, а дорогой кинематографу комик. Сэгава равнодушен к студентам и ставит им неуд по заслугам. Сэгава как будто разрушил судьбу м*дака. Разрушил или показал на дверь? Двери должны оставаться открытыми. Нараспашку. Как и душа, которой покоя нет.

Нана входит к Сэгаве. Нана закрывает дверь. Как и сердце свое. Любовь не прекрасная страна. В любви все рабы. В искусстве проще. Поэтому Сэгава написал роман. А Нана сейчас будет его читать. Вслух. Это акт соблазнения. Это сессия мастурбации. Это ментальная фелляция. А на другие духу нет. И причин тоже. И этика не позволяет. Новая? Вечная.

Этика равна эстетике. Вместе они политика. Так они победят.

Это важно помнить.

Это по Рансьеру.

Но многие с ним согласны.

И до, и после нувель ваг, и во веки веков.

Не надо думать, что у Батая или де Сада этика не ночевала. Саморазрушение вполне этично. Умирают в одиночку. Жизнь – одиночка, камера или набор привычек. В том числе в постели. Сэгаве нравится, когда на него смотрят. На него и на его эрегированный член. Членом будешь ты всегда. Сэгаве нравится, когда смотрят на его яйца. Роковые. Пасхальные. Те, что ниже живота. Ниже живота – запретная зона. И в боксе. И на кампусе.

Поэтому Сэгава открывает дверь. Двери должны оставаться открытыми. Настежь. В отличие от глаз. В Токио у всех глаза широко закрытые. Порнография синонимична этнографии. А антропологии? Французам виднее. Шабролю, Ромеру и Бриссо. Все авторы, все

«Случайность и догадка», режиссер Рюсукэ Хамагути

покойные, кстати. Поэтому люди давно молятся разным богам. В отсутствие Автора персонажи разбредаются. Кто куда. В основном на выход. Дверь всегда открыта. Лучший выход – насквозь.

Случайность – это и есть намек судьбы. Случайно рождаются. Закономерно умирают.

Нана – жертва случая? Или его орудие? Сэгава и так был уже мертв.

3

Новелла третья, «Еще раз». История на двоих. Две женщины.

Еще раз. Кто-то перебирает клавиши. Пыльного фортепьяно. Разрядившегося лэптопа. Опустошенной банальными невзгодами души.

Мока не молода и не прекрасна. По крайней мере, навскидку. Согласно общепринятым критериям. Общество принимает Моку за кого-то другого. Все другие и каждый сам по себе. Мока приехала из Токио на встречу выпускников. Как будто нас могут выпустить. Кто? Куда? Почему? Потому что вирус правит миром. Уже несколько лет. И многих выпустили. Не на свободу. А восвояси они идут, чуть замедляя и еще замедляя шаг. Как Мока со встречи выпускников в отель. В отеле жесткие подушки и никто не ждет. Мока – раба безответной, однополой любви. Как будто есть другой пол кроме того, по которому ходим, который уходит из-под ног.

Вирус называется ксенон. Как бесцветный газ, с атомным номером 54. Номером студии, в которой очень давно плясал Трумен Капоте. Трумен Капоте слышал голоса травы, даже находясь в другой комнате, вслушивался в другие голоса.

Все другое. В Токио. В Японии. В мире. Теперь.

Из-за ксенона. Который газ, который отравил нам жизнь.

Но еще Ксенон – это фиванский полководец времен Пелопонесской войны.

А также автор новой комедии.

И тиран в Гермионе (Арголида), который по совету Арата отказался от власти и присоединился к Ахейскому союзу.

И один из знатных ахейцев, которые в 168 году до н.э. были отправлены в Рим в качестве заложников.

Ну и философ-эпикуреец из Афин, о котором с похвалой отзывается Цицерон.

Хотя Ксенон – это в первую очередь шанс человечества оглянуться назад в будущее. На время сонетов, а не тиктока, почтовых голубей, а не электронных собак, на тех, кого мы недолюбили или кому так и не рассказали о своей любви.

Как и Капоте, как и фиванский полководец, как и тиран, как и знатный ахеец, как философ-эпикуреец, как и автор новой комедии.

Трагедий, кстати, больше не пишут. Потому что трагедия везде.

Никто не оглянулся, памятуя о судьбе Орфея.

А Мока оглянулась и встретила Нао. Не на встрече выпускников. На эскалаторе, что едет вверх, возвращая Моку вниз.

Оглянись – и прошлое исчезнет. Может быть, прошлое было пришлым. И должно уйти насовсем. Оглянись еще раз. И еще много раз. Случайность – это догадка судьбы. Твоей судьбы. Твоей жизни. Она не эфемерна. Не волшебна. Но в нее можно войти, как в открытую дверь. ◆

Лариса Малюкова

ЕСТЕСТВЕННО, СВЕТ

«Естественный свет»
Természetes fény
По роману Паля Завады
Автор сценария, режиссер
Денеш Надь
Оператор Тамаш Добош
Художник Мартон Аг
Композитор Санта Ратниеце
В ролях: Ференц Сабо, Ласло Байко, Тамаш Гарбац, Дьюла Франциа, Эрно Штюль и другие
Campfilm, Lilith Films, Mistrus Media, Novak Production, Propeller Film, Proton Cinema, VisionTeam, ZDF/Arte
Венгрия – Латвия – Франция – Германия
2021

Почему фильм, разочаровавший многих критиков, получил один из самых почетных призов Берлинале – за режиссуру?

Проще всего уличить шестерых обладателей «Золотых медведей», заседавших в жюри, в некомпетентности или дурном вкусе. Впрочем, любопытней понять, чем столь разных режиссеров поразил дебютант Денеш Надь.

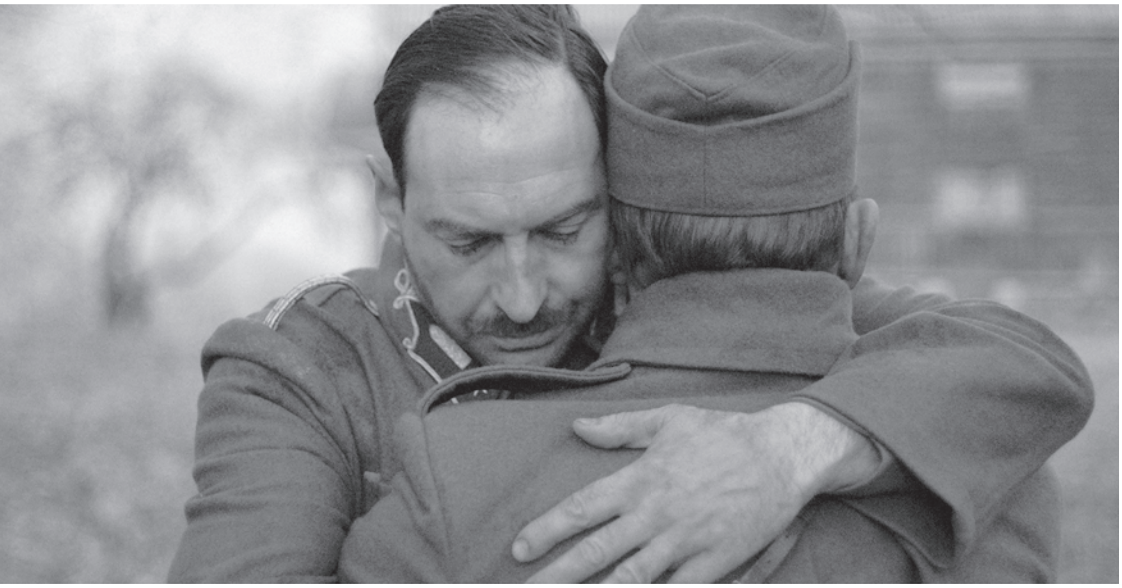
В основе фильма одноименный шестисотстраничный монументальный роман Паля Завады, в котором автор свою любовь к фотографии использует как инструмент погружения в рассеянную со временем среду. Документальная съемка вторит и спорит с текстом (роман составлен из диалогов шестнадцати персонажей, обсуждающих события первой половины XX века).

Надь и его команда сосредоточились на одном герое и трех днях из двадцатилетней (столько действие происходит) литературной саги.

В каком-то смысле «Естественный свет» – фильм-портрет. Капрал Иштван Шеметка (Ференц Сабо) вместе со специальным венгерским подразделением по приказу вермахта призван патрулировать аннексированные украинские деревни, выявляя и уничтожая партизан, вовлекая в кампанию местных жителей. И большую часть времени на экране крупный план героя. Его неподвижное

длинное лицо, изрезанное морщинами, проступающее в темноте, – индифферентно, как будто не реагирует на происходящее. Измученное, застывшее лицо. Был бы он в другом костюме, Ференц Сабо мог позировать для «Неизвестного» или «Мужчины» Эль Греко. Поэтому он кажется знакомым, хотя это первая роль актера. Замороженный, непознаваемый портрет, лишенный каких бы то ни было эмоций. Лицо как стена платоновской пещеры, на которой отражаются тени войны.

Как некогда Павликовский в «Иде», или Пасиковский в «Колосках», или Раду Жуде, Надь выбирает болезненную для своей страны тему: участие ста тысяч венгерских военных в оккупации и геноциде жителей Украины. Но не в духе обвинения его послание, скорее это способ обнаружения скрытых ран – нечто вроде психоанализа.



«Естественный свет», режиссер Денеш Надь

Иштван Шеметка не зверь какой-нибудь, не каратель зондеркоманды или айнзацгруппы. Не боец, а наблюдатель, с помощью своей фотокамеры запечатлевающий будни войны. Понимаем это с первых кадров, когда видит он двух крестьян, на самодельном плоту плывущих с убитым лосем-провиантом, который тотчас экспроприирует «венгерский контингент». Потом лося долго режут пластами, вспарывают шкуру. Эти мясные кадры смотрятся чрезмерно и нарочито кроваво, незамысловатая метафора войны более чем очевидна. И ручная камера тоже вырезает из угрюмого мира лица, детали.

Все происходящее предъявляется как оптика камеры Шеметки.

Фотограф запечатлевает свою войну. Как летописец, он фиксирует в «картинках» малоподвижную историю, становясь ее соавтором, увлекаясь «лирическими отступлениями»: надолго засматриваясь на девочку с длинными волосами; на вора, укравшего карточку; на заспанную реку.

Его поведение выдает доминантное желание: быть в стороне. Остаться над битвой, на ее кромке. Он не расскажет о раненом партизане и его укрытии, хотя и выбросит взятку – коробок с ягодами. Он заметит лицо подростка, прячущегося в кустах… и отведет взгляд – режиссер монтирует это заштрихованное ветками юное лицо с плачущими листьями камыша. Слишком красиво. Но тут же сцена без излишних красивостей: Шеметка не спеша и с аппетитом трапезничает в доме голодающих крестьян, которые смотрят ему в рот.

В отличие от эмблематичного Флёры, героя Элема Климова, которого война ошпаривает, терзает, старит, Шеметке поначалу удается житие между преступлением и наказанием. Но когда горит амбар с живыми людьми, отраженные огненные ленты пылают

«Естественный свет»

в его остекленевших глазах, внешне он вроде бы по-прежнему похож на каменный столб. Однако зритель под медленно затихающие истошные крики взрослых и детей мысленно достраивает масштаб катастрофы. Это по приказу Шеметки после убийства командира жителей деревни собрали в сарае. Видимо, так проще, с его точки зрения, пресечь их непрекращающееся общение с партизанами. Именно это решение и приводит к катастрофе. Не получается – по кромке, над битвой. Бездна неизбежна. Пламя сжигает мосты к отступлению. Пожар вроде бы кульминация фильма, но и ее авторы микшируют, дистанцируют. Пламя черным дымом уносится в небо. И вот – «смотрящие». Лица оккупантов-венгров, по сути, точно такие же – некрасивые, темные, топором вырубленные (словно из германовской коллекции, из тех портретов, что он развешивал у себя в ленфильмовском кабинете), как и лица сожженных заживо крестьян. Массовое убийство, равное массовому самоубийству.

«Фотография не является отражением реальности. Она и есть реальность этого отражения» (Годар).

Видимо, по замыслу авторов замерший взгляд Шеметки должен показаться нам чем-то большим, чем чувство беспомощности. «Твой грех стоит за порогом и ждет, пока ты его впустишь». Но как контролировать грех, когда он – за каждым деревом? Когда сами люди леса и их тени превращаются в призраки, тающие в розовом закатном дыму. Граница между реальным и явленным из страха и ночного кошмара размыта, как между только что живым и уже мертвым. Крестьяне, вчера еще послушные, сегодня исчезают в лесах, превращаясь во врагов. Единственный друг, на которого можно положиться, – даже не ординарец, а верный пес, который спасет, сорвавшись с привязи, прогрызя брезент палатки.

Конечно, эстетика Денеша Надя ушиблена не только беспощадным шедевром Климова (среди прямых цитат – горящий амбар с людьми), но и другими предвестниками его стиля, прежде всего Германом. Помимо эпизода с застрявшей в болотной грязи телегой, которую выталкивают венгры, это тщательно, с германовским перфекционизмом подобранные лица крестьян. Результат двухлетнего кастинга по деревням, фермам венгерской и латышской глубинки, в тех самых местах, где занимался антропологическими изысканиями Завада. Во внутрикадровой хореографии и абстрактном построении эпизодов можно уловить отсылки к «Звездам и солдатам» Миклоша Янчо. Не забывает Надь и о поэтике отстраненности и мрачной притчевости картин Белы Тарра.

В прочтении венгерского режиссера-дебютанта война – медленная ледяная мука под аккомпанемент ломающихся под ногами веток, скрипа деревьев, хлюпанья по грязи сапог, грязных холодных ног и красных рук, пытающихся на ветру зажечь папиросу. Диалогов демонстративно мало. Массовка и групповка говорят на ломаном русском, как в плохом американском кино, хотя лучше б вовсе молчали.

В своем маленьком фильме о большой войне режиссер складывает метод, как паззл, по кинематографическим крупицам – с миру по нитке. Но в какой-то момент становится заложником метода. Навязчивые крупные планы вроде бы фиксируют состояние омертвевшего от ежедневного кошмара мира, состояние скорбного бесчувствия. Но актеры и авторы столь усердно прячут эмоции, что хоронят их, и технически безупречный фильм не вызывает эмпатии.

«Естественный свет» мог бы получить приз за художественное решение, что никого не покоробило бы. Мне кажется, подкупила сторонников фильма попытка превращения чудовищной катастрофы в оптический артефакт. Визуализированное с точной световой партитурой пространство.

Авторы заботливо выстраивают композицию каждого кадра. Сам стылый пейзаж транслирует войну, рассеянную в воздухе, чавкающую

под ногами, икающую редкими выстрелами. Войну, где все одинокие и чужие. Не только крестьяне – захватчикам, с которыми они вынуждены делить кров. Но и солдат – солдату. Природа – человеку, умирающему в одиночестве в этом лесу, где все – один на один со смертью.

Коричневая гамма шерстяной формы венгерских солдат с обветренными лицами вторит черно-бурым, изрезанным трещинами стволам деревьев. Временами деревья напоминают скелеты, а лес превращается в губительное болото, засасывающее лошадь, и ее с трудом удается вытащить. Однородность рассеянного света, беспорядочная графика черного леса создают мертвую среду. Лес похож и на старое кладбище с перекошенными крестами. Монотонная цветовая палитра и многофигурные композиции под темным зимним одеялом неба временами напомнят «Похороны в Орнане» Гюстава Курбе или его же «Эпизоды из жизни». В деревенских сценах камертоном изображения оказывается шедевр Ван Гога «Едоки картофеля»: люди с лицами, напоминающими клубни картошки, и руками, измученными тяжким трудом.

Медленно погружается Надь в непролазный вязкий морок, ноги солдат скользят по холодной грязи спуска в преисподнюю. Жути изображению добавляет саундтрек латвийского композитора Санта Ратниеце, смонтированный с продуманным атмосферным дизайном, перенимающим шепоты и возгласы враждебной природы.

Венгерское кино не боится болезненных тем. «Естественный свет» – еще один негромкий и, прямо скажем, не новаторский фильм в стиле сурового реализма о моральном выборе. Следом за Мундруцо, Немешем, Энеди *Надь использует киноязык как инструмент исследования исторических травм,* о которых все еще принято умалчивать.

Но камера Тамаша Добоша лишь обманчиво бесстрастна, она складывает сентиментальные метафоры из закатов, бездвижной реки, отражающей дымы, спутанного подлеска с нечеткими, словно спрятанными лицами, или совсем банальных знаков – разлитого молока и рассыпанных ягод.

Название фильма провокативно. «Естественный свет» – это и мир, медленно угасающий в сумеречном «режиме» войны, в котором последнему солнечному блику суждено превратиться в огонь, пожирающий людей. Рифма этого огня – финальный закат, его видит (или увозит с собой) герой, получивший две недели увольнения. Поезд идет на запад. И в нем маленький человек с каменным лицом, на котором отражается испачканное кровью небо. ◆

Ксения Реутова

ДЕНЬ УЧИТЕЛЯ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Господин Бахманн и его класс»
Mr. Bachmann and His Class
Авторы сценария Мария Шпет, Райнхольд Форшнайдер
Режиссер Мария Шпет
Оператор Райнхольд Форшнайдер
В фильме снимались: Дитер Бахман, Айнур Бал, Ондер Джавдар
Madonnen Film
Германия
2021

Сначала мы слышим только его голос. Он просит учеников, которые уже сняли стулья с парт, выйти из класса и зайти в него снова. Урок должен начинаться с тишины, но Илькнур, одна из учениц, нарушила это правило, заболтавшись с подругой. Вторая попытка. Теперь все заходят и рассаживаются молча. Составляется список отсутствующих. «Все еще чувствуете себя уставшими? – мягко интересуется голос. – Кто устал?» Подростки один за другим медленно поднимают руки. Некоторые сонно трут глаза. «Хорошо, тогда еще пару минут отдохнем». Детские головы почти синхронно опускаются на сложенные в локтях на парте руки.

Теперь камера переключается на учительский стол. За ним сидит человек в смешной шапочке и футболке с надписью AC/DC, надетой поверх серой толстовки. Он покачивается на стуле и смотрит на учеников. По правую руку от него стоит маленькая елочка. Стало быть, на календаре Рождество, праздник семейного тепла и обновления. В следующий момент на экране возникает титр «Господин Бахманн и его класс». Фильм тоже только что родился, а и с его героями зрителям предстоит провести три с половиной часа.

Немецкий режиссер Мария Шпет и педагог Дитер Бахманн дружат много лет. Их знакомство состоялось

задолго до того, как он переехал в небольшой городок Штадталлендорф в федеральной земле Гессен и устроился учителем в местную школу. Вскоре после переезда он начал звать ее к себе. И не ради того, чтобы сняться в документальном фильме. Он просил просто приехать и посмотреть, как живет город, в котором 70 процентов жителей имеют «миграционный бэкграунд». Это понятие распространяется не только на тех, кто совсем недавно покинул родную страну ради Германии. Его используют и по отношению к детям и внукам иммигрантов.

Штадталлендорф покорил Марию Шпет с первого взгляда. Несколько лет она присматривалась к ученикам и учителям школы имени Георга Бюхнера, пробовала делать с подростками театральный проект, снимала разные классы. Но чем больше времени проводила в городе, тем очевиднее становилось, что главным героем ее картины должен быть сам Бахманн – необычный учитель, на уроках которого можно жонглировать, музицировать и обсуждать любые темы.

За 6-м Б классом, собранным из детей двенадцати-четырнадцати лет, съемочная группа следила шесть месяцев, с зимы до летних каникул. Для воспитанников Бахманна тот учебный год был особенно важен. По его итогам учеников предстояло «рассортировать». Так в Германии устроена система среднего образования: подростки с удовлетворительными результатами, как правило, отправляются в так называемую «реальную школу», самые способные – в гимназию. Понятно, о каком будущем чаще мечтают родители. Но их детям оправдать эти ожидания не так просто. Многие из них еще даже не освоили до конца немецкую грамматику.

Художественный метод Шпет и ее полноценного соавтора оператора Райнхольда Форшнайдера – размеренное наблюдение. Камера старательно избегает верхних планов, она почти всегда находится на уровне глаз учеников. Стремление как можно глубже погрузиться в жизнь класса и охватить максимальное количество персонажей вне зависимости от их личной харизмы роднит немецкий фильм с работами великого американского документалиста Фредерика Уайзмана, режиссера-социолога, исследующего людей в сообществах и институциях. Первые сцены «Господина Бахманна...» рифмуются с музыкальным прологом к картине «Высшая школа» (1968), которую Уайзман снял в обычной школе Филадельфии. В обоих случаях зритель наблюдает из окон автобуса за улицами просыпающегося города и дымящими трубами, и конечной точкой путешествия оказывается школьный двор.

Именно художественный метод определяет циклопический хронометраж фильма. Погружение в социальную среду не может быть похожим на короткий нырок, оно требует плавности и неторопливости. Знакомство с герром Бахманном и его учениками происходит постепенно. Характер каждого раскрывается в ходе уроков, внеклассных занятий и родительских собраний. Есть, наверное, и чисто эмпирический момент. Для детей учебный год редко пролетает на одном дыхании, он наполнен таким количеством событий, что превращается в маленькую

жизнь. Во взрослом возрасте течение времени ощущается уже совсем по-другому, и лишь кино способно вернуть забытое чувство тягучести каждого дня и каждой минуты.

По двум, трем и даже пяти сценам невозможно было бы точно определить атмосферу в классе. Она у них всегда такая, или перед камерой разыгрывается что-то вроде показательного выступления? А вот 217 минут четко дают понять: тут никто не притворяется. Эти дети действительно не боятся высказываться, класс Бахманна для них – безопасное пространство. Дискутируют они обо всем подряд. Вот Джейми возмущается тем, что отличников просят помочь отстающим в свободное от школы время. С какой стати? Ведь троечники сами виноваты в своих плохих результатах. Штефи поднимает руку и приводит встречный аргумент: Джейми родился и вырос в Германии, а она, например, переехала с семьей совсем недавно и теперь ей, болгарской девочке с турецкими корнями, нужно в кратчайшие сроки выучить еще два языка – немецкий и английский. Мгновенно такое не дается никому.

Вот речь заходит об образе идеального партнера для семейной жизни. Кто-то ограничивается только визуальным описанием: темные или светлые волосы, карие или голубые глаза. Бахманн аккуратно направляет беседу в другое русло. Как должны делиться домашние обязанности? Всегда ли наши мечты совпадают с реальностью? Вот Штефи презрительно фырчит, когда слышит романтическую песню о двух парнях. Бахманн просит объяснить, что конкретно кажется ей здесь неприятным. Опиши свои чувства. Как думаешь, почему тебя это так задевает? Ферхан, скромная девочка в платке, в ответ на тот же вопрос пожимает плечами: для нее в этих отношениях нет ничего странного. «Нормально все».

Обязательный ритуал – хотя бы несколько минут чтения в день. Все рассаживаются в любых удобных местах (можно даже под столом), открывают книги и читают. Себя Бахманн из ритуала не исключает, он тоже проводит это время с томиком Карла Мая в руках. Другой важный церемониал – совместное музицирование. Кто-то садится за ударную установку, кто-то встает за синтезатор. Бахманн берет гитару, начинает наигрывать какую-то несложную мелодию, и постепенно из какофонии рождается песня. Это, пожалуй, одна из самых красивых метафор фильма: класс, состоящий из совершенно разных (в том числе по происхождению и по уровню немецкого) детей, с помощью учителя становится единым ансамблем, где важен и слышен голос каждого.

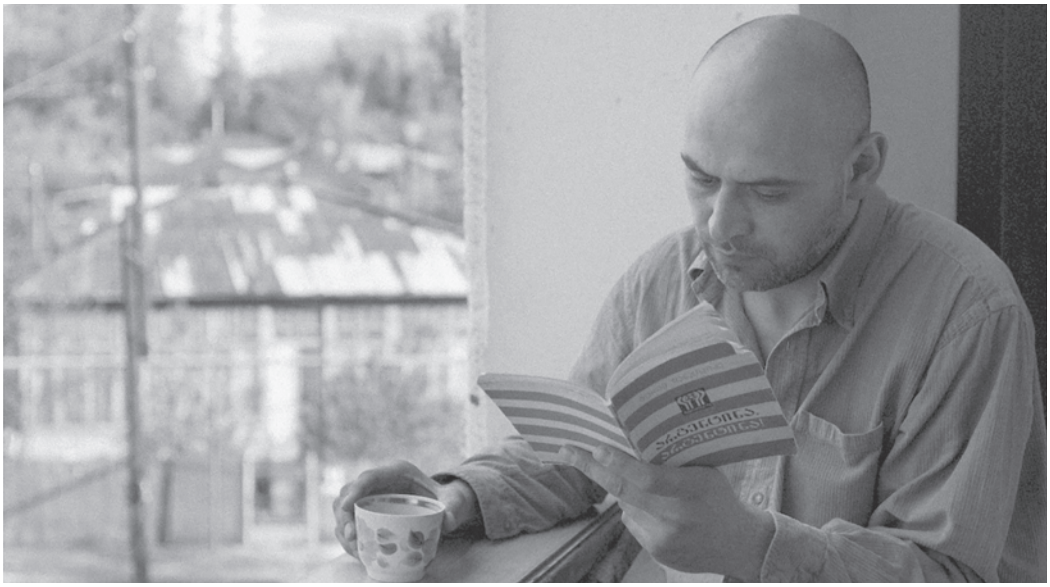
Конечно, такого внимательного и вдумчивого взгляда на героев нельзя добиться простой установкой камеры на уровне роста среднестатистического тинейджера. Человеческий глаз должен быть откалиброван точно так же, как механический. У немецкого кинематографа в этой сфере большой опыт. Дети – его постоянные персонажи. Два главных фестиваля страны, Берлинский и Мюнхенский, имеют в своей программе секции детского кино. У премии Немецкой киноакадемии есть отдельная номинация для лучших детских и молодежных лент года. С 2013-го действует инициатива «Особенный детский фильм»,

«Господин Бахманн и его класс», режиссер Мария Шпет

которая финансово поддерживает проекты по оригинальным сценариям (экранизации бестселлеров Михаэля Энде или Корнелии Функе и так пользуются популярностью у продюсеров и зрителей).

В 2009 году на Берлинале был представлен сборник «Германия 09» – тринадцать короткометражек «о состоянии нации», снятых лучшими немецкими режиссерами, от Тома Тиквера до Фатиха Акина. Одной из самых запоминающихся была документальная новелла Изабелле Штевер «Демократическое обсуждение в назначенное время»: в ней молодая учительница собирает совет класса и предлагает младшим школьникам совместно обсудить насущные проблемы. По каждому конфликту дети должны придумать несколько вариантов его разрешения, а потом проголосовать. Правда, у Штевер вариант, одобренный большинством, так и не был принят педагогом. Даже из этой короткой сценки становилось понятно, как трудно взрослым соблюдать демократический принцип. Что уж говорить о детях. Однако на выходе получилось честное высказывание на основную тему всего альманаха: никакой разговор о настоящем и будущем страны невозможен без взгляда на школу, потому что любой школьный класс – это микромодель общества.

Учитель был главным героем одного из самых кассовых немецких фильмов 2010-х – комедии Боры Дагтекина Fack ju Göhte (2013), в российском прокате прошедшей под названием «Зачетный препод». Цеки Мюллер в исполнении секс-символа Германии Элиаса М’Барека – это фактически антипод Бахманна. У него нет профессионального образования, а его неуважение к правилам распространяется даже на немецкий язык: Цеки постоянно путает артикли, падежи и глагольные окончания. Мелкий грабитель и этнический турок, он попадает в школу по чистой случайности – подружка закопала его деньги на стройке нового школьного спортзала. На работу Мюллера берут с единственной



«Господин Бахманн и его класс»

целью – отдать ему руководство самым проблемным классом. Но герой не теряется и начинает перевоспитывать учеников их же методами: придумывает им обидные прозвища, расставляет для них ловушки и расстреливает из ружья для пейнтбола. Разумеется, за его напускным цинизмом и показной брутальностью скрывается доброе сердце. Со временем он искренне привязывается к своим подопечным и помогает им окончить учебный год с приличными отметками. И вот здесь кассовый рекордсмен, типичный представитель жанрового кинематографа сходится с документальным фильмом Марии Шпет, получившим приз жюри на Берлинале. Оба наглядно доказывают простую истину: не бывает трудных или невыносимых подростков – бывают взрослые, не сумевшие найти к ним подход.

Происхождение Цеки Мюллера в «Зачетном преподе» играет не последнюю роль. И дело не только в актере – в фильмографии Элиаса М'Барека хватает картин, никак не акцентирующих его восточные корни (тем более что сам он наполовину тунисец, а не турок). Однако авторам нужно в том или ином виде ввести даже в легкую комедию ключевую для современного немецкого кино тему миграции. В последние годы ее актуальность выросла многократно. Увеличение потока беженцев во второй половине 2010-х разделило немецкое общество и усилило позиции ультраправой партии «Альтернатива для Германии». Кинематографисты откликнулись на этот вызов одними из первых: с недавних пор миграция в их фильмах – это вопрос, который касается всего общества, а не только тех, кто мучится кризисом идентичности, как герои ранних лент Фатиха Акина.

В «Господине Бахманне...» полноценным персонажем становится город Штадталлендорф, чье стремительное превращение из крохотной деревушки в промышленный центр и концлагерь отражает всю сложную

германскую историю XX века. Эту локальную индустриализацию удалось осуществить с помощью иностранцев. На двух заводах по производству взрывчатых веществ, построенных в конце 1930-х, трудились подневольные рабочие, согнанные со всей Европы. В фильме ученики Бахманна слушают лекцию об этих событиях и узнают, что среди заключенных были в том числе дети и подростки. Уже после войны Штадталлендорфу снова понадобилась рабочая сила – так в городе появились гастарбайтеры, обеспечившие Западной Германии «экономическое чудо». Человеком с миграционным бэкграундом оказывается и сам учитель. В какой-то момент он рассказывает подросткам семейную байку. После прихода к власти национал-социалистов всем полякам из его родного Рурского региона было велено сменить фамилии на немецкие. Так его бабушка пани Ковальски против собственной воли, одним росчерком пера нетерпеливого чиновника стала фрау Бахманн.

История повторяется. Нынешние школьники Штадталлендорфа – дети сотрудников двух градообразующих предприятий: сталелитейного завода и шоколадной фабрики. Мария Шпет отказывается видеть в них угрозу европейскому благополучию. Ее фильм – это пространство социальной утопии, образ идеальной Германии, которую она хотела бы увидеть в будущем. Отчасти этот образ, конечно, сконструирован кинематографическими средствами: монтаж картины продолжался три с половиной года, и остается только догадываться, какие эпизоды остались за кадром (всего было снято 200 часов материала). Но детские слезы и улыбки сконструировать невозможно. И когда один из учеников в конце учебного года дарит Бахманну новую вязаную шапочку в цветах болгарского флага – это тоже не постановка, а свидетельство искренней привязанности.

В финале учитель смотрит на опустевший класс. И хотя камера снимает только его затылок, по движению рук и слегка опущенной голове мы понимаем, что он смахивает с глаз слезы. Это были его последние ученики. Ему шестьдесят пять, он уходит на пенсию. Тут трудно удержаться от арифметических подсчетов. Получается, что Бахманн родился в середине 1950-х, а значит, принадлежит к «поколению-1968», к левому революционному студенчеству, изменившему Западную Германию. В немецкоязычной прессе его представителей часто называют Sozialromantiker – социальными романтиками.

Бунтари, вылупившиеся из 1968-го, – еще одни любимые герои немецкого кино, причем если раньше режиссеры чаще рисовали их групповые портреты, то сейчас, когда персонажи состарились, их предпочитают изображать чудаковатыми одиночками (самый яркий пример – «Тони Эрдманн» Марен Аде, где отец-шутник вторгается в жизнь одержимой работой дочери). Такие люди – уходящая натура. И их исчезновение представляет для будущего куда более серьезную опасность, чем миграция. Кто-то должен распространять веру в то, что мир можно изменить к лучшему. Без нее человечеству никогда не сдать выпускной экзамен. ◆

Сергей Дёшин

ГОРСТЬ ЗЕМЛИ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Вступление»
Inteurodeoksyeon
Автор сценария, режиссер, оператор, композитор Хон Сан Су
В ролях: Син Сок Хо, Пак Ми Со, Ким Ён Хо, Ё Чжи Вон, Ки Чу Бон, Со Ён Хва, Ким Мин Хи, Чо Юн Хи, Ха Сон Кук и другие
Jeonwonsa Film, Next Entertainment World
Южная Корея
2021

Прошел всего один пандемический год, и в конкурсе Берлинале снова показали новую картину корейского режиссера и местного любимца Хон Сан Су. После прошлогодней «Женщины, которая убежала» – пожалуй, самой обласканной и восторженно принятой картины во всей фильмографии режиссера – «Вступление» было встречено критикой уже более традиционно, с разделением на два лагеря: «очередной шедевр» и «ну, этот точно проходной». Даже очередная большая награда Берлинале – теперь пришла очередь получать «Серебряного медведя» за лучший сценарий – интерпретировалась двояко. То ли это утешительная статуэтка (ведь проиграл же он в призовом раскладе японцу Рюсукэ Хамагути, еще одному современному поклоннику Эрика Ромера), то ли действительно максимально выверенное и точечное признание именно литературного (пускай спонтанного) таланта уникума Хон Сан Су. Тем более зачем повторяться: за режиссуру у него уже был «Серебряный медведь» в прошлом году.

После «Женщины, которая убежала» от нового выхода Хон Сан Су заочно ожидалось многое – что же будет дальше, после того как он так жестко, комично и ёрнически разделался с мужским гендером, не оставив ему, казалось, ни одного шанса, даже перед лицом довольного

бездомного котика? Куда дальше зайдет в своем одиноком путешествии, начатом ночью у моря, его муза и теперь уже бессменная «проводница» в исполнении актрисы Ким Мин Хи? Какая уловка ждет нас дальше? Предвкушений было много: уж больно далеко за многие пределы успел зайти Хон в «Женщине…», которая при всей своей сюжетной недосказанности и метафизической ускользаемости показалась предельно последовательным и поступательным высказыванием автора.

И здесь «Вступление» по-тихому удивляет (а Хон иначе и не работает). Это совсем иное кино, в котором режиссер делает то ли шаг в сторону, то ли даже несколько назад. После такого феминистического фильма, как «Женщина, которая убежала», в последнюю очередь ожидаешь увидеть почти что тинейдж-романс, в котором на первый план выведены современные корейские подростки, тогда как Ким Мин Хи играет крошечную и почти ничего не значащую в сюжетном плане роль. «А в порядке ли детки?» – таким заголовком на MUBI начинается диалог об этой картине Хона. И правда, в порядке ли?

Главный герой «Вступления» – начинающий юный актер Ён Хо (Син Сок Хо, тот самый сосед-борец с котиком из «Женщины…»), представляющий уже новую генерацию корейского социума или, как минимум, нового поколения молодежи, которую Хон в последнее время особо не пускал в свой мир. В меру застенчивый, воспитанный, немного растерянный и не в меру сентиментальный перед первыми возможностями молодости. Такие юные и прежде всего невинные герои не появлялись во вселенной режиссера чуть ли не с «Истории кино». В том фильме из далекого 2005-го первая новелла (фильм в фильме) была посвящена влюбленной паре подростков, которые, боясь потерять свою невинность перед опытом этого мира и не придумав ничего нового, решались на совместный суицид: они глотали пачками снотворное, пока за окном безмятежно и красиво падал снег: «Давай умрем чистыми». Юный студент Ён Хо предстает братом этой парочке из «Истории кино». Умирать за чистоту он пока, конечно, не собирается, а вот изменять своей девушке – читай: играть любовь на театральных подмостках – уже не готов. Может даже показаться, что у Хон Сан Су влюбленность – это такая автоматически милая и местами глупая в своей романтической невинности вещь (именно влюбленность, а не юность; юность разная бывает – студентки Сун Хи или Чу Вон кажутся на годы старше, без инфантильных иллюзий).

Чтобы не пересказывать сюжет[1] своими словами, процитирую самого Хон Сан Су – его поэтические строки, которые легко представить изначальным импульсом, а может, даже и сценарием всего «Вступления»:

Он зашел навестить отца
Отец просил его зайти
Но отец был занят
Пациентами
Когда он пришел

1. Мы уже привыкли, что фильмы корейского режиссера в ежегодных фестивальных заметках в лучшем случае удостаиваются легкомысленного пересказа сюжета в сопровождении пары историй о том, как Хон Сан Су работает над картиной, как пишет по утрам сценарий. Обязательно нужно добавить пару уже давно ставших навязчивыми сравнений. Самое время хотя бы в двух словах развеять несколько мифов. Эрик Ромер? Французский классик мог репетировать сценарий и мизансцены с актерами в течение года до начала съемок. Хон Сан Су за это время обычно снимает три фильма. Импровизация Джона Кассаветиса? Американец был прежде всего до мозга костей перфекционистом. Он мог легко выбросить в корзину вообще весь готовый материал первого месяца съемок или потом сидеть в монтажной и годами монтировать «Лица» или «Мужей» в течение девяти месяцев. Как это срифмовать с методом Хон Сан Су монтировать фильм за пару дней?

Она хотела изучать дизайн моды
В Германии
Мать привезла ее в дом старой подруги
Чтобы найти дешевое жилье
Мать боялась, что подруга будет смотреть на дочь
Свысока

Он зашел навестить мать в ресторан на берегу моря
Она была там со старым актером
Которого сын видел в клинике отца
Когда-то давно
Он взял с собой друга
Потому что друг сказал, что ему нужно поговорить

Он нырнул в море
В конце дня
На глазах у друга
Но не назло ему[2]

Что стоит добавить к этому поэтическому наброску? Возможно, что между этими строками лакуны – месяцы, годы, сны, заполняющие своим отсутствием произошедшие три встречи (каждая заканчивается объятиями) и как минимум одну большую не-встречу.

Режиссер все дальше раздвигает горизонты экономичности, минималистической кротости. «Вступление» длится еще меньше, всего шестьдесят шесть минут, – Хон будто специально приближается в тайминге уже скорее к формату ТВ-эпизода (негласно подтверждая, что снимает бесконечный сериал, минимум по эпизоду в год), продолжая устранять съемочную группу как таковую. Он сам теперь и оператор, и монтажер, и композитор, и продюсер в одном лице – настоящий шоураннер своей вселенной. Даже Ким Ми Хи стала выполнять на площадке функции линейного продюсера – неужели она двигается в сторону режиссуры?[3]

При этом не стоит обманываться: это очень классический фильм для позднего Хон Сан Су, снова косвенно затрагивающий разного рода автобиографические пересечения, как это было ранее в картинах «Ночью у моря одна» (Bamui haebyunaeseo honja; 2016) и «На следующий день» (Geu hu; 2017). «Вступление» начинается с молитвы врача – отца главного героя, – практикующего традиционную корейскую медицину: он просит бога дать ему второй шанс. Это, конечно, далеко не ромеровские теологические диспуты о Паскале, но корейский наследник – через своих героев, раньше через лик Ким Мин Хи, а теперь во «Вступлении» уже через пожилого врача – продолжает напрямую в кадре обращаться к высшим силам. Достоверно нам ничего не сообщается, но нетрудно догадаться, что контекст сцены говорит об опасной болезни доктора. Может быть, поэтому он так хотел увидеть сына? Со спины, как тонко

2. Перевод с английского мой. – *С.Д.*

3. Впрочем – вот здесь упрекну, – Хон Сан Су местами уже даже будто ленится в своей экономичности. В берлинском эпизоде, сделанном сразу после опустевшего Берлинале-2020, он снимает сцену прямо у пресс-центра фестиваля, там, где утром мы стояли в очередях за билетами. Ирония? Возможно, но вероятнее было бы все-таки попробовать найти локации в том же Кройцберге, более уместной топологии для героев фильма, чем безжизненная Потсдамская площадь.

«Вступление», режиссер Хон Сан Су

замечают американские критики, врач похож на самого Хон Сан Су, который вроде бы перенес пару лет назад какую-то сложную болезнь, что, впрочем, осталось не подтвержденным.

Однако чем больше в поздних фильмах Хона проявляется религиозность, которой раньше в его работах не было в принципе (и в этом он напоминал как раз Кассаветиса: ведь главное чувство, которым заняты они оба, – то, что происходит между людьми, между мужчиной и женщиной и что нас вообще делает людьми), тем больше они заполняются закадровым молчанием и пустотой, становясь все менее болтливыми и все более строгими, еще более экономичными. Даже классический выход героев на пустынный пляж к морю в этой картине вызывает теперь совсем другие чувства, близкие к экзистенциальному опустошению.

«Вступление» – один из самых холодных фильмов Хон Сан Су, и это ощущение лежит по ту сторону, казалось бы, заявленного тинейджроманса. Картина от начала до конца пронизана жестким светом белого дня, заставляя признать, что в каком-то смысле она более безжалостна, чем самые минорные работы режиссера (прежде всего «Отель у реки», Gangbyeon hotel; 2018). Немая и страшная «дрейеровская белизна», о которой мы все читали еще у Трюффо, полностью заполняет собой кадр: Хон-оператор намеренно выставляет экспозицию по освещению в помещении. Его герои в интерьерных сценах в самом прямом смысле утопают в абстрактной пустоте и выглядят графическими черными фигурами в белом свете.

Неудивительно, что фильм заканчивается в просторах безграничности мира – на пляже у ледяного океана. Впервые в фильме Хон Сан Су герой бросается в воду (at the end of the day / he jumped into the sea). Импульсивный жест – привычный код поведения хоновских героев. Но такой молодой юноша, и сразу в океан. Что он уже успел понять?

Окунувшись в море, Ён Хо в какой-то момент выйдет из кадра, оставив на песке только свои следы. Камера запечатлеет их вместе с молчаливым и холодным океаном. И эту сцену конкретно, и весь сюжет в целом можно сравнить с хайдеггеровским описанием заброшенности в мир. Это именно то, что ощущает его юный пилигрим, окунувшись в зимние волны: заброшенность, растерянность, неуверенность. «Смотря фильм, я предстаю перед миром, в котором я не представлен», – писал американский философ Стэнли Кэвелл[4], уделявший много внимания онтологии кино. И продолжал, что модернистский художник – каковым, конечно, и является Хон Сан Су – имеет возможность призвать отчужденность мира и дать миру возможность проявиться. Когда герой «Вступления» на пляже сумасбродно бросается в ледяную воду, это и есть то самое «позволить миру случиться», попытка представить себя, проявиться в заброшенности этого мира.

Хон Сан Су уже не раз брал названия для своих фильмов из поэтических томиков – в последнее время чаще всего у Уитмена («Ночью у моря одна», «Листья травы»). В этот раз он хоть и рассказывает в корейской прессе, что название родилось из запроса французского дистрибьютора дать фильму именно такое название (во французском и в корейском нет аналога для английского Introduction, поэтому у фильма действительно нет корейского названия) – само Introduction встречается и попадается первым, когда открываешь, казалось бы, неочевидного Уильяма Блейка и его «Песни Невинности и Опыта»[5]. Introduction – самое первое стихотворение цикла о двух противоположных состояниях души.

И тут все сходится. Опыт и невинность – разве не это центральные темы «Вступления»? В конечном смысле юный герой фильма, оказавшись на фронтире отцов и детей, старого и нового, познает еще много противоположностей этой жизни. В сеульских барах, в битвах за уходящую невинность и приходящий опыт, за трагизм и комизм, за нелюбовь и любовь, в общем, за всю нелепость нашего существования, ему еще предстоит выпить бездонный океан из бутылочек с соджу. Попытка выйти другим из воды и увидеть сосны на морском берегу обернулась пока лишь ледяным дыханием зимнего океана. Это ведь и было только Introduction? Под конец одного холодного белого дня, когда сын в который раз не встретился с отцом. ◆

4. Цит. по: *Сидоров А.* Автоматизм в кинематографическом опыте. – В сб.: «Кинематографический опыт: история, теория, практика». Издательство «Порядок слов», 2020.

5. Это, возможно, не имело бы никакого значения (хотя именно фильм навеял мне идею обратиться к томику Блейка), если бы стихотворение английского визионера не описывало, будто в миниатюре, весь метод работы самого Хон Сан Су – одновременно и художественное повествование, и бесконечную авторефлексию в погоне за самой физикой создания творческого процесса: «Выйдет книга неплохая – / Песни эти пусть прочтут»,– / Молвил мальчик, исчезая… / Сразу взялся я за труд: / Для письма сломил тростинку, / Бросил в воду горсть земли – / Записал все песни детям, / Чтобы слушать их могли!»

Зара Абдуллаева

СТОЛКНОВЕНИЕ

«Лес – вижу тебя повсюду»
Rengeteg – Mindenhol látlak
Автор сценария, режиссер
Бенедек Флигауф
Операторы Матьяш Дьюрица, Акош Ньосоли
В ролях: Эстер Балла, Ласло Циффер, Петер Фанчикаи, Роза Флигауф, Габор Паль Геленчер, Аги Губик, Шарольта Хютль, Юли Якаб, Янош Флигауф, Лилла Кизлингер, Фелициан Керестеш, Михай Виг и другие
Fraktál Film, M&M Film
Венгрия
2021

Рецензируя «Лес – вижу тебя повсюду», иностранные критики вспоминали имя Кассаветиса. Семь новелл, в которые входишь на полуслове, полужесте, смонтированные без зазоров и швов, – это действительно «потоки чувств». Но в отличие от Кассаветиса – потоки нелюбви. Ключевое слово – «потоки»: они изливаются с экрана в горячечных монологах, экстремальном напряжении, с яростной беспардонностью. В кадре двое. Отчаянная речь одного из героев непременно обращена к другому, подающему смятенные, беспокойные или крикливые реплики. И только в одной из новелл Флигауф снимает трех персонажей, разводит menage a trios в грозовых обстоятельствах фабулы.

«Маленький Кассаветис» дестабилизирует повествование, сработанное как документальный репортаж, как психодрама, как скандальная стихия, – неизменно на пике событий, в жизнеподобных ситуациях, замкнутых в интерьерах. Всегда.

Ощущение вуайеризма колет глаз, который вонзается в сердцевину чужой жизни, скрытую между стенами будапештских квартир. В кульминацию за кадром начатой истории. В реальность бьющихся друг с другом людей. В дома, где разбиваются сердца.

Кажется, что артисты импровизируют. С лёту, на ровном месте. Но это чувство обманчиво. Естественность проживания спонтанных эмоций, раскаленных реакций выверены до запятой и создают неподдельную ауру достоверности. И – незавершенности бури, натиска между детьми с родителями, любовниками, травмированными полузнакомцами.

Никакой психологии. Только словесные дуэли. Прямо в лицо. На крупных и длинных планах. Крупность становится сюжетом фильма, его событием, всем-всем-всем. Снятые врасплох, в момент кризиса (отношений и связей), лица актеров становятся их телом, выпавшим из рутинного пребывания в закадровой реальности.

«Лес – вижу тебя повсюду» мог бы без оглядки на Миндадзе называться «Отрыв».

Хроники страстных болезненных столкновений предполагают крах какой-никакой рациональности. Эти сцены из супружеской или родственной жизни означены клинической нестерпимостью, высокой температурой, нигилизмом, негативностью и страхом. Невозможностью пресечь воспоминания, зализать травмы, излечить обреченных или, например, наставить на путь – истинный, на взгляд религиозной фанатички, оппонентки своего сына.

Крайняя степень переживаний, взаимных упреков, незатянутых обид тянет шлейф бергмановских «образов-переживаний» (Делёз); недаром Флигауф называет Бергмана среди любимейших режиссеров.

Эллиптическая конструкция «Леса…» плавно пристраивает сюжеты друг к дружке (фильм-omnibus). При этом один фрагмент, выхваченный из потока жизни, сменяя другой, историю гасит, выносит по ту сторону экрана, где она оседает, растворяется в реальной реальности, остается невидимой. А за закрытыми дверями квартир она расцветает, взбаламучивается.

«Крупный план всего лишь привел лицо в такие области, где перестает действовать принцип индивидуации. Эти лица сливаются не потому, что они похожи, а из-за того, что они утратили индивидуацию, а в равной мере – и социализацию, и способность к коммуникации. Вот что делает крупный план» (Жиль Делёз).

Флигауф и сам (отвечая на мои вопросы в ФБ) называет лицо пейзажем в кино. В сочетании крупных планов с парадокументальным стилем он улавливает связь архаики с современным взглядом на лес лиц. Что же до запечатленного потока рвущихся связей, неразделенной любви, то режиссер трактует его универсальность, не детерминированную ни социально, ни политически. «И в Римской империи все это существовало, и пребудет спустя сорок лет».

Полнометражный дебют Флигауфа назывался «Лес». Теперь он предпочел название пышнее (погуще). Но «это тот же лес, в нем мы находились и в 2003-м. Восемнадцать лет – только миг в лесу, которому тысячи лет». В том фильме играли непрофессионалы. В новейшем – знаменитые в Венгрии актеры.

Клонируя структуру дебютного «Леса» в новейшем фильме, Флигауф оживляет (подобно сюжету его фильма «Чрево» про клонирование умершего любовника его девушкой) свой режиссерский драйв, потускневший с годами в его сумрачных картинах или медитативных (как рафинированный «Млечный Путь», получивший «Золотого леопарда» в Локарно-2007).

Лес. На задворках городка у кромки леса съеживалась в каморке семья венгерских цыган («Просто ветер», Гран-при Берлинале в 2012 году). Лес притягивает режиссера, а затравленных героев этого фильма пугает роковой непредсказуемостью.

В те времена работы Флигауфа, склонного к эллиптической форме, документальному стилю, сравнивали с авторами датской «Догмы 95». Сам же он, не окончивший киношколу, признавал влияние Белы Тарра. (Михая Вига, композитора Белы Тарра и актера из «Сатанинского танго», Флигауф снял в одной из новелл последнего фильма.) Это странное сближение растравляет клаустрофобическое до духоты пространство «Леса…», в котором безымянные герои составляют коллекцию миниатюр, снятых с идиосинкразической неотступностью сверхподвижной камерой.

В старом «Лесе» Флигауф снимал городскую толпу (в прологе), откуда вырывал героев для внедрения в отдельные новеллы. Травматические и кошмарные порой истории прорезались кадрами «посторонними», раздвигающими застенки интерьеров, но в них промелькивали персонажи, которые позже появлялись в том или ином сюжете.

Парень, собирающийся покончить с собой, приводит собаку в квартиру малознакомой девушки. Она недовольна. Что же из этого вышло? Чрезвычайная привязанность папы к взрослеющей дочке тревожит ее маму. Чем папина забота угрожает? Разборки мужа с женой, которой надоели его измены, возможно, надуманные, нудны, как заезженная пластинка. Как разрулится этот фрагмент? Вещие страшные сны молодой женщины, утешаемой мужем, о пропавшей в лесу ее бабушке, истязают обоих. Что с ними будет? Встреча подружек, одна из которых ищет пропавшего пять лет назад (в лесу) любовника. Как с этим справиться?

В финале та же толпа городская, но в ней теперь узнаваемые люди, они же персонажи только что увиденных сцен их приближенной жизни, ранящих чувств, несношенных обид.

В новом «Лесе…» Флигауф тоже мастерит рамку – пролог с эпилогом. В нее он вставляет новеллы, в которых обязательно присутствует смерть или брезжит ее вероятность.

В прологе спит или умер в кресле старик, к которому приходит, видимо, внучка. В эпилоге после всех турбуленций микросюжетов дедушка оживает и направляется к свету. Шторы девочка раздвигает, и солнце врывается в дом. Сентиментальная виньетка подрывает безжалостную, не умильную режиссуру. Такого faux pas от Флигауфа не ждешь, не приветствуешь. Ведь все, что внутри, не провоцирует неуместное ободрение публики. И утешить не может, не должно.

Сцены из супружеской жизни или просто совместной жизни. Репетиция школьного представления (презентации истории) девочки о трагической гибели ее матери. Двадцатиминутный диалог, а точнее, монолог с редкими репликами отца, об автокатастрофе, которой можно было избежать, если б он поменял колеса во время ледяного дождя, преисполнен высокого напряжения, высокой болезни молодой актрисы. (Лилла Кизлингер получила «Серебряного медведя» за лучшую роль второго плана.) Диалог о ревности бывшей любовницы с бойфрендом о третьей, лишней, перетекает в маленькую трагедию бездетной пары, мечтающей о ребенке. Предчувствие смерти накануне операции старого человека и наркомана, пожелавшего своей любовнице не расставаться (после его ухода) с его сыном, чем парочка мгновенно воспользовалась. Истеричная забота религиозной фанатички о сыне, в котором, уверена она, поселился дьявол, поскольку он увлечен с друзьями игрой превращения в животных, сменяется призывом к мести, к убийству шарлатана, который довел подругу мстителя до смерти. Как, впрочем, и других онкологических больных, которым он впаривал за громадные суммы дешевые препараты.

В пересказе эти сюжеты смахивают на мелодрамы для бедных. Но так может показаться, если отделить канву сюжетов от способа съемки, от монтажной турбулентности, от зашкаливающей реактивности актеров. Фрагменты фабульной интриги укоренены в повседневности, настигнутой в точке кипения, исключающей рутинное течение будней. Никаких предысторий, никаких финальных развязок. Флигауф ими пренебрегает, стирая (за исключением эпилога) следы мелодраматизма. Снято это кино врасплох, а озвучено (колким отдаленным меланхолическим саундтреком) с такой выразительной – бесстыдной – безоглядностью, что сравнение с Кассаветисом не кажется слишком натужным или надуманным. Хотя авансирующим.

С другой стороны, что-то важное, если верить режиссеру, иностранный зритель неизбежно тут проморгает. Потому что «это фильм о Будапеште, а точнее, о Буде. Для этого надо знать венгерский. 40 процентов нюансов неизбежно теряются в переводе». Но выбора у нас нет. ◆

Андрей Плахов

ВКУС ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Вкус»
V
Автор сценария, режиссер
Ле Бао
Оператор Нгуен Винь Фук
Художник Ле Ван Тран
В ролях: Нгуен Тхи Камсюан, Олегуленко Изекиль Гбенбга, Ле Тхи Дун, Хуонг Тхи Мин Нга, Ву Тхи Тхам Тхин и другие
Cinema 22, Deuxieme Ligne Films, E&W Films, Le Bien Pictures, Petit Film, Senator Film Produktion GmbH
Вьетнам – Сингапур – Франция – Таиланд – Германия – Тайвань
2021

Вьетнамец Ле Бао воспроизводит в своем полнометражном дебюте «Вкус» атмосферу трущоб Хошимина (бывшего Сайгона), в которых сам вырос. До этого молодой режиссер, вышедший из синефилов, обратил на себя внимание короткометражками: одна из них называлась «Запах», другая – тоже «Вкус»; уже из этого понятно, что Ле Бао занимает репродукция человеческих ощущений. И даже получив в распоряжение большой метраж, он заполняет его не сюжетной интригой, не нарративом, а именно что ощущениями. Кинозритель мобилизует из своих органов чувств в первую очередь зрение и слух, но в данном случае режиссер добивается иллюзии, как будто задействованы и наше обоняние, и вкусовые рецепторы; испытываем мы и эффект тактильных ощущений – хотя бы в сцене, где по пенису героя ползет улитка.

С пенисом у этого чернокожего парня родом из Нигерии давние непростые отношения: в момент откровенности он рассказывает, что в детстве за эрекцию и прикосновение к запретному органу его наказывали, а самой жестокой карой было отлучение от обеда и ужина. Еще мы узнаем, что на родине у него есть сын, которому надо помогать; вот почему он завербовался на чужбину. Одна из героинь в перерыве между трапезой и сексом сообщает, что ее муж с девятилетним

сыном пошли на свадьбу и пропали насовсем. Но таких информативных мини-монологов в фильме всего два, а диалогов вообще почти нет, первые слова звучат на двадцатой минуте. Не факт, что персонажи понимают друг друга: женщина говорит по-вьетнамски, мужчина – на языке йоруба.

Только в конце фильма мы узнаем, что героя зовут Бассли (Олегуленко Изекиль Гбенбга). Молодой атлетичный нигериец завербовался во вьетнамскую футбольную команду, повредил ногу и потерял контракт. Он пристраивается подработать в парикмахерской, потом поселяется в пустой хибаре с четырьмя местными немолодыми женщинами и белой свинкой. Обитатели этого почти первобытного жилища на берегу реки не тратятся на одежду, ходят голыми и ведут нехитрое

«Вкус», режиссер Ле Бао

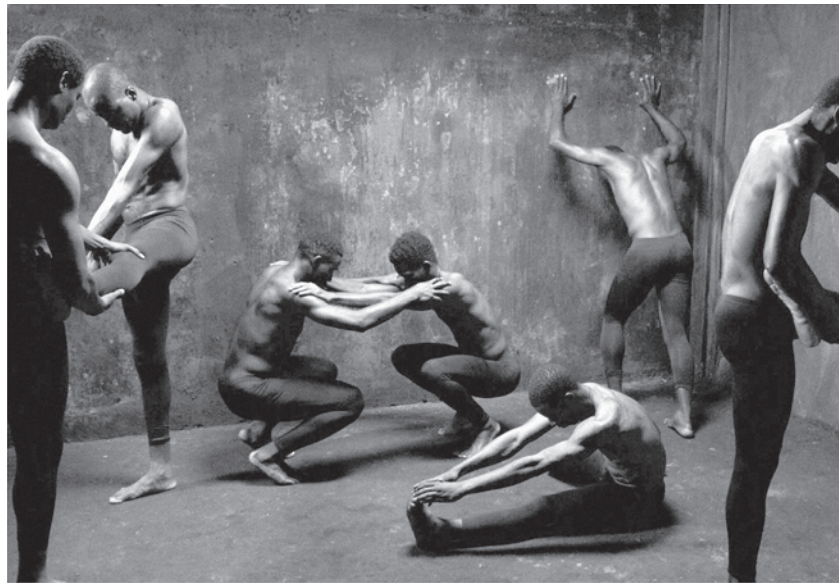
хозяйство. Моются, делают друг другу массаж. Варят кукурузу, готовят курицу и местный вариант пельменей, с удовольствием едят. Женщины поочередно занимаются сексом со своим сожителем. Приносят гигантскую рыбу-меч, развлекаются катанием на велосипеде прямо в доме, зачем-то взвешивают свинью. Свинья вовсе не для еды, это член семьи и микросоциума, она льнет к человеку, упрямо взбирается по лестнице и комментирует происходящее в доме добродушным хрюканьем.

Все это выглядит как некая обращенная вспять утопия, возвращающая человека к его природному, то есть животному, состоянию. Но ничего общего с пантеизмом: ведь все происходит в джунглях огромного города. Давным-давно мне довелось посетить Хошимин, еще не смывший следы войны и колониального прошлого, говоривший частично по-французски и частично по-английски. Социализм пришел сюда поздно и не успел пустить глубоких корней, вынужден был стушеваться под натиском глобализации. Сегодня люди уже не погибают

от голода на улицах, как тридцать лет назад, но вкус жизни для огромного большинства по-прежнему горький.

И это несмотря на то, что в их жизни присутствуют телевизоры, компьютеры, вентиляторы и портативные караоке-автоматы. В фильме показаны будни мастерской, где женщины что-то шьют и прядут в полумраке, словно пряхи Веласкеса. На самом деле они за копейки шьют то, что выдается за продукцию модных брендов. Они надувают для богатых клиентов огромные воздушные шары, и одна из женщин признается, что никогда не видела, как эти наполненные горячим воздухом синие шары поднимаются в небо.

Бассли, главный герой, тоже продукт и жертва глобализации, которую можно назвать и новой колонизацией. Вьетнам как часть миро-



«Вкус»

вой системы осваивает профессиональный спорт и приглашает в свои команды африканских футболистов – более высоких и искусных в игре, чем местные. Как правило, эти мигранты-гастарбайтеры имеют статус звезд, но все меняется, когда они теряют свой единственный капитал – физическую силу и ловкость. В первых же кадрах мы видим, как футбольный тренер расставляет большие фигуры-пешки на поле. Как бешено тренируются игроки в замкнутом бетонном пространстве, а потом – как вьетнамские менеджеры щупают чернокожий «материал», осматривают зубы героя, прокалывают ему ухо и заставляют бегать в маске, чтобы проверить выносливость.

В каком-то смысле Ле Бао тоже эксплуатирует красоту потных мужских мускулистых тел, так контрастирующих с немолодыми женскими. Эротизм, заложенный в этом сочетании, иногда опасно приближается к эстетике «порнонищеты», но противовесом ей становится сновидческий и ритуальный характер изображения, навевающий

самые разнообразные художественные ассоциации – от Гойи и Эль Греко до Люсьена Фрейда и Аниша Капура. Эта картина-инсталляция, картина-абстракция напоминает и об иммигрантских сагах Педру Кошты и, этого уж точно нельзя не заметить, перекликается с притчами Цай Миньляна. Как и в последних, во «Вкусе» циркулирует круговорот воды: она стекает вместе с краской с волос посетительницы парикмахерской, льется в большом помещении без всяких перегородок, где разнополые герои моются и справляют нужду, течет в реке, где женщина моет свинью. Отличие Ле Бао от этих серьезных режиссеров в том, что его картина жизни включает больше юмора.

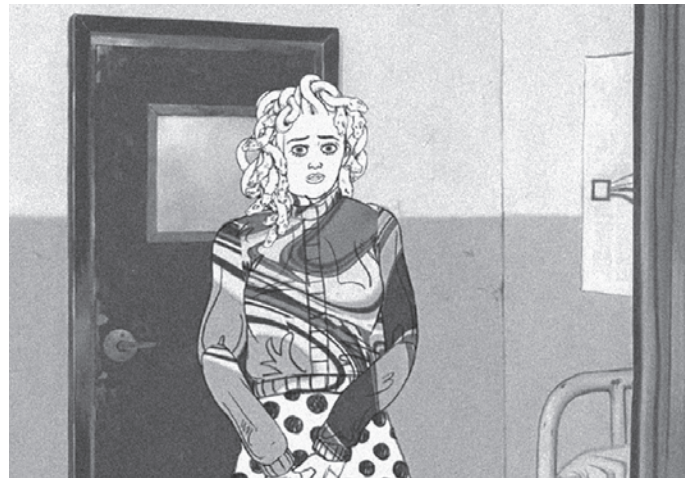
Другой сквозной лейтмотив фильма – отражения, но не в зеркалах, а, например, в окне, которое моет герой, или в мониторе в момент поедания арбуза. Визуальный пир находит продолжение в гастрономическом, что оправдывает название фильма, которое могло бы звучать и как «Большая жратва» – что, конечно, было бы издевательством, учитывая, что пируют здесь не зажравшиеся богачи, а бедняки. Это совсем другой тип «фуд-порно», но финал его столь же печален, как у Феррери, впрочем, как у любой утопии.

Стоит обратить внимание не только на имя режиссера Ле Бао, которого после успеха фильма на Берлинале (специальный приз программы «Встречи») называют новым интригующим голосом дальневосточного кино, но и на сильную производственную команду фильма, снятого в копродукции Вьетнама, Сингапура, Франции, Таиланда, Германии и Тайваня. Оператор Нгуен Винь Фук, художник Ле Ван Тран и монтажер Ли Чатаметикул создают выразительную картину мира, одновременно аскетичного и насыщенного, цветного и (как будто бы) черно-белого, гиперреалистичного и подобного сновидению. Онирический эффект усиливает ощущение изоляции, которая есть следствие глобализации: урок, который человечество выучило за год пандемии. ◆

Алексей Филиппов

ЭКСТАЗ ФАНТАЗИИ

«Криптополис» как заговор «не таких»



Internationale Filmfestspiele Berlin

«Криптополис»
Cryptozoo
Автор сценария, режиссер
Дэш Шоу
Композитор Джон Кэролл Кирби
Роли озвучивали: Лейк Белл, Майкл Сера, Эмили Дэвис, Алекс Карповски, Зои Казан, Луиса Краузе, Ирене Мускара, Аггелики Папулья, Томас Джей Райан, Петер Стормаре и другие
Fit Via Vi Film Productions, Washington Square Films
США
2021

1967 год. Пара хиппи удаляется от суеты Калифорнии. Сумрачный лес сводит ветви, словно книга-панорама. Они раздеваются – легко и просто, – перебрасываясь незначимыми значимыми фразами.

– Мне нравится твоя кожа, Эмбер.

– Это мило.

– Я люблю твои-волосы, твою-шею-твои-ключицы (слова сливаются в выдох).

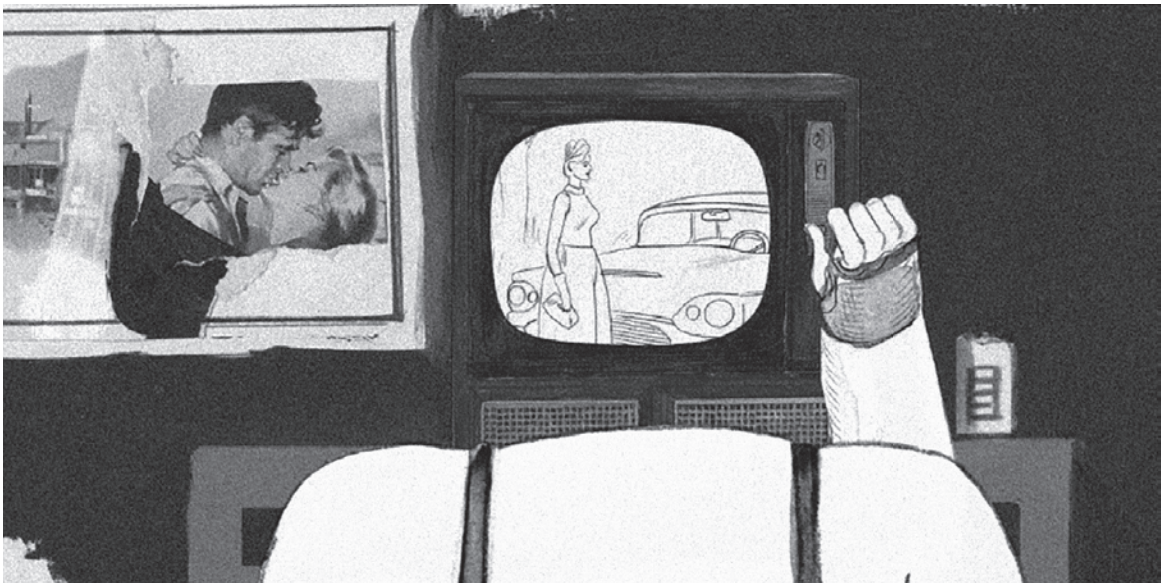
– А что насчет… моей личности?

– Оу… – Пауза, чтобы переключить регистр. – Я очень люблю твое воображение.

– О, правда… О…

Смеется.

Воздух наполняют переливы Джона Кэролла Кирби, написанные специально для «Криптополиса», но звучащие, будто в соседнем зале или в разделе «новинки онлайн-кинотеатра» – сейчас это «Плетеный человек» (1973); конечно, с плашкой «выбор редакции». Синева поглощает желтизну – всполохи костра, отголоски LA, (желтый) туман цивилизации. В сумерках пропадает



«Криптополис», режиссер Дэш Шоу

перспектива: звездное небо, пара в истоме, крупные планы накладываются друг на друга. Чтобы после оргазмического прихода снова зажечь свет: Мэттью раскуривает косяк, мысль уносится вдаль – и упирается в заборную панель. Военная база? Диснейленд? Утопия? Наскоро пересчитав варианты, Мэттью, тряся яйцами, как колокольчиками Санты, лезет наверх. «Утопии никогда не работают», – вздыхает Эмбер, но все равно следует за ним.

Все три ответа окажутся верны: за высоченной решеткой – клетки с мантикорой, грифоном, химерой, заветным чудищем. Их увидит уже Эмбер: Мэттью пронзит перепуганный единорог. Бородатый юноша, еще недавно грезивший толпой хиппи вокруг Капитолия, испускает дух; девушка камнем – оружием пролетариата и питекантропов – забьет чудо-юдо насмерть. В царстве фантазмов, где мифологические звери – криптиды – вполне реальны, кровь проливается на десятой минуте.

Снова бренчание Кирби; по рассветному небу проносится резная надпись Cryptozoo, посверкивая, как перстни Картауса из «Финиста – Ясного сокола» (1975). Пролог растворяется звездой на небе, молекулой дремы в потоке вселенских сновидений. Основной сюжет – о Лорен Грей, дочери войны, выросшей на американской базе Окинавы. Все детство ее мучили кошмары – снящиеся человечеству ужасы войны. Пока однажды Баку – слоник из японской мифологии – не скушал эти колоритные кошмары; это его пища – сны, ужасы, грезы, большие идеи.

С тех пор Лорен Грей решила посвятить жизнь сбору и защите криптидов – созданий, в которых никто не верит. Для людей XX века они живы лишь в мифах да байках. Вместе с пожилой Джоан они построили Криптозоопарк – статичный Ноев ковчег эпохи потребления.

В названии – зоопарк; в сердце – святилище; на уровне управления – ТЦ или парк аттракционов; концептуально – сверхконтинент Пангея, где части света еще не разделило океанами различий. Все загоны расположены по часовой стрелке: от Северной Америки и далее по списку. В каждой локации аутентичная еда – чтобы посетители, наблюдая мир иной, познавали и наш бренный. На память можно купить фигурку криптида: каждая проданная сотня – еще одна спасенная жизнь. Экономика сказки.

В «Криптополисе» Дэша Шоу – мультфильме, который под руководством Джейн Самборски рисовали вручную четыре года, – отдельные кадры выглядят весомее, чем сюжетные построения. Грей будет искать Баку, чтобы спрятать в святилище-зоопарке-тц; с другого фланга – военные, мечтающие использовать криптидов как оружие мира. Вторая мировая сменилась Кореей и Вьетнамом – момент для веры, что война вообще может кончиться (простите, дети цветов), выбран оптимально.

Здесь же эра Водолея и Серебряный век комиксов, расцвет андерграунда и ЛСД-эссе Олдоса Хаксли о «дверях восприятия» (1954), которые с 1965-го будет открывать всему миру Джим Моррисон; увлечение Таро и последнее дыхание Нового Голливуда, который вот-вот сомнет пластмассовая ступня эры блокбастеров, чьей армией были не только многочисленные зрители, но и солдаты мерчендайза – те самые фигурки, похожие на.

Дэш ничего не противопоставляет, только рифмует: цели военных и Грей, которые хотят упечь мифологию в клетку; светлые лики хиппи – с мордочками пластмассовых поп-икон (кончающий Мэттью выдает победную гримасу Хи-Мена, даром что тот не носил бороды). Легко свести «Криптополис» к коллекции артефактов полувековой давности, но никакие двери восприятия тогда не откроются – девяностопятиминутный трип пройдет впустую. Все то же можно понять, глядя на солдатика или мемоемкий мерч вроде бэби Йоды.

Поначалу кажется, что беготня по карте мирового бестиария подобна одиссее Тени из «Американских богов» (2001) Нила Геймана, где божества мирового пантеона жили до тех пор, пока кто-то в них верит. Брайан Фуллер, отвечавший за первый сезон экранизации, нашел такое решение: все образы пропустили через фильтр телевизионной культуры, которая десятилетиями возрождала и питала полузабытые образы, ранее мутировавшие до вселенных DC и Marvel. Именовать американские комиксы, вышедшие из палпа всех мастей, новой мифологией – тоже общее место, как и разговоры о поступи Нового Средневековья, которое бренды язычников, понятно, присвоило. Как «третий рейх» – невинную свастику, а Хаксли с Моррисоном – строку Уильяма Блейка.

Или есть соблазн все свести к Другому. 1960-е – время движений за равные права, а кто сильнее в этом поражен, чем фавн и птица Алконост, Минотавр и Цербер, Феникс и Пегас, чье существование отрицается не только на социальном, но и на всенаучном уровне. И все же

это не только проверка на эмпатию: многие герои «Криптополиса» не просто вытеснены, но существуют в одном экземпляре – без надежды на общий опыт, описание в строчках закона и глазах смотрящего. Вновь тут рифмуются консервативные – а армия всегда законсервирована – и условно прогрессивные сценарии. Что ВВС США, что валькирии Криптозоопарка (к Грей и Джоан присоединяется горгона Фиби) эксплуатируют криптидов – для мирового или предположительно их же блага. Когда в сюжете появится юноша без головы, чье лицо грустно взирает на мир с высоты туловища, организация защиты фантастики обретет истинный лик. Это материнская гиперопека заявляет право на беззащитное дитя, сковывая его и запросто продавая (как родители поп-звезд). В то время, как бравые солдаты сливаются в суровую фигуру отца – переодевшегося в милитари Марса.

И все же лавина символов не самоцель и не методика выявления своих. Тут «Криптополис» невольно полемизирует с «Носом…» (2020) Андрея Хржановского, посвященным неубиваемому пространству российской культуры и «заговору “не таких”». Через хрестоматийные имена и лица Хржановский утверждает будущее, в котором «приличные люди» помнят Гоголя и в сотый раз пересматривают Эйзенштейна. Дэшу Шоу не так важно, кого будут помнить (кажется, ни одного имени-тега не будет упомянуто). Да и его интерес к 1960-м не чета фетишизму массовой культуры, любящей выставить на прилавке культурный мерчендайз.

Шоу ставит вопрос чуть шире: как Другим становятся пространство и время. Понятия, частично зафиксированные в атласах и нелепых таблицах поколений, описывающих расплывчатый конфликт номинальных «бумеров» с полуабстрактными «зумерами». Чем не бестиарий с химерами и мантикорами? И ведь действительно мифические фигуры, как в XX веке какие-нибудь Люди Икс, открыты к интерпретации и репрезентации: здесь и уникально-стертые культурные границы, и вся палитра ЛГБТК+ вплоть до биссу (всегендеры) и ксеногендеров («инопланетяне», люди идентифицирующие себя с животными или растениями).

Грубо говоря, «Криптополис» – коллаж ассимиляции времени, чье повествование образно, а не сюжетно или идейно (хотя есть лозунги в духе «Без снов-фантазий [dream] – нет будущего»). Мы привыкли, что Другой – это чучело, собирательный чужак, непривычное в нас и вокруг нас. Но есть и Другое время – тоже инородное, чуждое, чей отпечаток наиболее ярко несет визуальный язык. То, что сегодня кажется универсальным (карта мира, схема здания, инструкция в самолете) или, напротив, архаичным: шумерские барельефы, фигурки тануки, мозаики и иконы, техниколор и нищая пестрота комиксов.

Дэш Шоу и продюсер Джейн Самборски фиксируют флюидность вечности, чьи знаки обретают и теряют идентичность эпохи. Как фраза про двери восприятия, как утопические монументы Югославии, ставшие у Йохана Йоханнссона в «Последних и первых людях» (2020)

«Криптополис», режиссер Дэш Шоу

архитектурой инопланетного будущего. Первая фраза фильма – «Мы навсегда потеряны» (We lost forever) – не просто хипповская присказка, но заявление о намерении. Да, 60-е, да, стилизация, да, затасканные мотивы, да, все виды графики: карандашные кошмары войны и рябь калейдоскопа, мультсериальные блики и стать советских плакатов, пестрота храмов и мозаика схем, планов, примитивизма, лубка, комиксов, фото и видео. Это не реактуализация идей: «Все в мире могут пойти к черту» (другая фраза пролога). Без больших мечт Баку изголодается, а люди провалятся в кошмар. «Новое общество, где все равны», о котором грезил Мэттью, невозможно в мире, где пытаются приручить даже богов и идеи.

Утопии никогда не работают, потому что оперируют строгими единицами (людей, правил, задач), а пострасовый постклассовый постгендерный мир – очевидно, существующий в постистории – уже не будет задумываться об авторстве и контексте. Это будет пугающий – и одновременно манящий – единый «человеческий суп» из «Евангелиона» (1995–1996). Правда, и этому утопическому апокалипсису уже продадут пиво даже в Америке – еще одна юность позади.

Вот и остается: бесконечная история; бесконечная циркуляция знаков и символов в поисках верной комбинации. Уже не метрополис, а криптополис. Остается только заговор – но не с преступным умыслом, а с магическим потенциалом. С верой в небывалое – в то, что глаз попросту не видит. ◆

Ксения Ильина

В ЧУЖОМ КРУГУ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Девушка и паук»
Das Mädchen und die Spinne
Авторы сценария, режиссеры
Рамон Цюрхер, Сильван Цюрхер
Оператор Александер Хаскерль
Художники Мортимер Чэнь, Сабина Винклер
Музыка: Philipp Moll
В ролях: Генриетте Конфуриус, Лилиане Амуат, Урсина Ларди, Флурин Гигер, Андре Хеннике, Иван Георгиев, Дагна Литценбергер-Финет, Лиа Дрегер, Сабине Тимотео и другие
Beauvoir Films, SRF Swiss Radio and Television, Zürcher Film
Швейцария
2021

…пространство сделано из коридора
и кончается счетчиком.
Иосиф Бродский. «Не выходи
из комнаты, не совершай ошибку»

«Девушка и паук» – вторая часть «свободной трилогии о человеческой общности», как называют ее сами режиссеры Рамон Цюрхер и Сильван Цюрхер. Швейцарцы по происхождению, братья тем не менее по духу очень берлинские режиссеры. Начать с того, что они учились в Берлинской академии кино и телевидения (DFFB) вместе с Юлианом Радльмайером и Александром Коберидзе, премьера новых фильмов которых, как и «Девушки и паука», прошла на Берлинале-2021. Но дело, конечно, не только в этом. Снимают братья Цюрхер исключительно о берлинцах, в берлинских квартирах, в узнаваемом «тихом» стиле, всегда об общечеловеческом.

Задуманная трилогия была начата в 2013 году картиной «Странный маленький кот» (Das merkwürdige Kätzchen). В режиссерском кресле сидел Рамон, а Сильван был продюсером, и только на втором фильме он стал полноценным творческим соратником брата. Премьера «Кота» прошла на том же Берлинале

в секции Forum, которая всегда открыта новым формам и киноязыку. «Странный маленький кот» – негромкая история об одном осеннем дне берлинской семьи, когда старшие дети приезжают в гости, младшие вносят сумятицу в распорядок дня, друзья наносят вечерний визит, а животные то и дело попадаются хозяевам под руку. В «Коте» много смеха, улыбок и разговоров, объятий после долгой разлуки, замираний от столкновения с давно забытым. Но еще больше в нем тотального одиночества. Коммуникация то и дело готова дать сбой, сломаться, как ломается стиральная машина, разбивается стакан, а в лампу попадает мяч с улицы. Чем ближе герои находятся друг к другу физически, тем очевиднее внутренняя дистанция между ними.

Многое, что беспокоило и занимало братьев в «Коте», перекочевало и органично развилось в «Пауке». Даже неприметные, но в то же время ключевые обитатели квартир, вынесенные в названия. «Девушка и паук», как и «Кот», – пример кино, которое не нуждается в громких событиях или в переломном моменте, запускающем действие. Это фильм, сюжет которого при желании можно пересказать в одном предложении, но случившееся за кадром будет напоминать о себе еще долго. У Рамона и Сильвана, несмотря на отсутствие солидной фильмографии за плечами, уже есть свой собственный язык, который так и норовит оттеснить сюжет в сторону, сделать его прозрачным, обманчиво доступным, а в конце концов и не важным. Симптоматично, что в новом фильме снова, как и в своем первом, Рамон и Сильван, говоря об общности, идут от противного. Они исследуют распад, который неумолим, хоть и не заметен глазу на первых порах.

Лиза (Лилиане Амуат) переезжает в новую квартиру. Раньше она жила с Марой (Генриетте Конфуриус) и Маркусом (Иван Георгиев), но пришло время двигаться дальше. Что произошло между Марой и Лизой – ссора, недопонимание, любовное расставание? – мы не знаем точно. А теперь новая квартира Лизы полна людей. Это ее мама Астрид (Урсина Ларди), все те же Мара и Маркус, помогающие с переездом, новые соседи снизу и сверху, их дети и питомцы, рабочие. Все они участвуют в круговерти, начинающей новую главу жизни Лизы. А еще, кажется, Лизе не раз придется проверить, подошла ли к концу старая жизнь. Все герои, ставшие временными обитателями ее квартиры, перемещаются из одной комнаты в другую без остановки, как будто бы остановиться – значит задуматься о том, зачем и почему ты совершаешь очередной шаг, движение, жест, действительно ли он нужен для того, чтобы почувствовать себя живым.

«Девушка и паук» начинается со звуков. Это шорохи и скрипы, постукивание перекладываемых вещей, отзвуки живого города. Затем на экране появляется план квартиры. Строгий и стройный, чернила на белоснежной бумаге. Лиза теперь будет жить вот в этих красивых четырех квадратах. Мара специально распечатала их для Лизы. План есть план, у всех он будет. Монтажная склейка, рабочие сверлят асфальт. План рушится? Или для него специально расчищают место?

Казалось бы, что может быть менее подходящим пространством для фильма об отношениях, чем тесная квартира? Или, наоборот, лучшим пространством, где ничто не отвлекает от сути? Чем скупее внешнее пространство, тем богаче внутренняя жизнь. Так было в «Коте», этому же правилу верны режиссеры и на этот раз. Но оба дома Лизы, новый и старый, – это не просто квартиры, а живые организмы, самостоятельные персонажи. В них все постоянно меняется и перетекает из формы в форму. Каждый из героев уже не тот, кем был минуту назад. Новая глава начинается не только у Лизы. И новая глава настойчиво требует новой формы. Этот текст, как и сама картина, во многом состоит из вопросов. Все потому, что фильм «Девушка и паук» максимально открыт к интерпретации, он хочет быть прочитанным и просмотренным столько раз, сколько потребуется, чтобы не упустить из виду ни одной детали.

Звуки, музыка, пространство, вещи, их цвет и очертания – за неимением, за ненужностью острых сюжетных поворотов здесь детали тоже становятся полноценными героями. В первом фильме Цюрхеров саундтрек появлялся сразу же вместе с начальными титрами: композиция Pulchritude группы Thee More Shallows, тревожная, вязнущая на губах и застревающая в голове надолго после финала. В «Девушке и пауке» саундтрек обнаруживает себя на десятой минуте, вначале притворяясь легким дуновением, проходящим по клавишам. Voyage, voyage французской певицы Desireless. Силу он набирает незаметно, но быстро, становясь камертоном для того, что испытывают снующие вокруг люди, каждый из которых приходится кем-то другому. Есть тут и еще одна мелодия, такая же настойчивая: «Граммофон» Евгения Доги. Вальс, потакающий кружению героев, их озабоченности новым шкафом, ножом для картона и тоске по теплу другого. «Ты принесла занавески?», «Что мы будем делать с плесенью в ванной?» Слушать героев не так интересно, как наблюдать за тем, что скрывается за их жестами и взглядами.

Но только до той поры, пока Мара вдруг не начинает рассказывать Лизе о своем сне. Когда-то они отправились в путешествие на велосипедах. Мара потеряла Лизу, осталась сидеть на лавочке в окружении незнакомых детей, закрыв глаза, слушая звуки фонтана. Но потом Лиза появилась из ниоткуда. И Лизе тоже снился сон. В его финале она не смогла прикоснуться к Маре. Не это ли лучший способ сказать о том, что любви тут больше нет места?

Цюрхеры зачарованы навязчивым повторением, выхватыванием предметов из повседневности, единиц из множества. Их фирменные кадры-натюрморты: лужицы от вина, одеяла, перышки, прищепки – все, что попадает в кадр. Взгляд камеры почти не отличить от взгляда человека, задумавшегося и случайно обнаружившего перед собой стакан с водой, пустую пивную бутылку, зажигалку на подоконнике. Лиза складывает одежду, пес ворует губки со стола, соседские дети сбрасывают с верхнего этажа перышки из подушки, Мара снова курит

у окна. Все имеет значение, с легкостью разбирается на более мелкие составляющие и пересобирается заново.

Неизменно одно. Мара всегда отдельна от других. Она олицетворяет разрушение, она сама и есть разрушение. Стоит на дороге у всех, удивленно озираясь по сторонам и не обращая внимания на просьбы о помощи. Лиза продолжает паковать неочевидные вещи – люстру, вешалку из прихожей, так же как когда-то горячо любимые нами люди забирают неочевидные, но важные части нас самих. Мара лишь смотрит на то, как у нее их отнимают. Ее реакция – полуулыбка, полуоборот, полуслово. Где-то глубоко внутри она знает, что назад дороги нет.

Для Цюрхеров цвет значит много. Как и прежде в «Коте», братья кропотливо работают с основами цвета – желтым, синим и красным. Это базис цветовой гаммы, в фильме они метафора для базиса человеческих чувств. От любви до ненависти, от притяжения до отторжения и правда всего один шаг, иногда очень длинный. От смешения трех цветов получаются другие. А как смешаются человеческие чувства на этот раз? Герои обсуждают цвет дивана, который перекочевал из старой квартиры Лизы в новую. Желтый с переливом в горчичный – Маркус резонно и скучно замечает, что желтый – цвет безумия, а еще ревности. Так-то оно так, но почему никто из героев не упоминает радость и солнце? Разве их время прошло?

Ни один цвет не закреплен за одним героем, это было бы слишком просто. Сочетать их, создавая новые оттенки эмоций, – вот сознательное решение режиссеров. Как новый цвет в палитре формируется за счет вычитания определенных цветов из белого света, нулевой точки отсчета, так и чувства героев формируются из гулкой, пульсирующей пустоты. В воздухе разлито желание, каждый хочет другого и никого конкретно, у каждого есть границы и яростное желание от них избавиться, сбросить их, как заржавевшие оковы. Рабочий Ян приходит на прощальную вечеринку к Лизе, чтобы сблизиться с Марой. Мара едва обращает на него внимание, зато сводит его с Керстин, соседкой сверху. Керстин не может забыть Маркуса, но спит с Яном, а затем подталкивает его к Норе, своей соседке. Зачем? Ответ тот же: это ожидание новой главы, горячее желание человеческого тепла. Фильм имеет свойство заканчиваться, а это ожидание, кажется, не подойдет к концу никогда.

Вояж, вояж… к себе, к ближнему, в далекий горизонт. ◆

Максим Селезнев

ОШИБКА ВЫЖИВШИХ

«Кровопийцы»
Blutsauger
Автор сценария, режиссер Юлиан Радльмайер
Оператор Маркус Кооб
Художник Райнхильд Блашке
В ролях: Александр Коберидзе, Лилит Штангенберг, Александр Хербст, Хуан Фелипе Амайя, Даниэль Хёсл, Михаэль Бауте, Марайке Бейкирх, Бруно Дерксен, Андреас Дёлер, Антон Гонопольски, Мартин Хансен и другие
Faktura Film, Ludwig Kameraverleih, Maier Bros., The Post Republic
Германия
2021

Вы понимаете – это не просто картина, это мировой боевик. Поглядите – вот в том углу Красная площадь. Умилитесь – вы снова в родной Москве.
Илья Эренбург. «Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца»

Черный квадрат Малевича совершает дерзкий побег из берлинского музея, чтобы затем, волею случая очутившись на кухне грузинского гастарбайтера, материализовать из воздуха дух Владимира Маяковского («Призрак бродит по Европе», 2013). Трое рабочих длинными часами изобретают новейшие способы уклониться от работы и поскорее покинуть «фабрику», а затем встречают черную дыру («Зимняя сказка для пролетариата», 2014). Незадачливый юный режиссер, назвавшись социалистом, уезжает снимать независимое кино на яблочную плантацию «Оклахома» в пригороде Берлина, чтобы впечатлить возлюбленную, но в конце концов превращается в левретку прямо на премьере своего фильма («Самокритика буржуазного пса», 2017). Советский пролетарий сперва становится актером кинематографа Сергея Эйзенштейна, а затем, опасаясь репрессий, бежит

в Германию, где попадает в высшее общество вампиров («Кровопийцы», 2021).

Какие оргвыводы можно вынести теперь, в скоростном анекдотичном ритме пересобрав полную фильмографию выпускника Берлинской академии кино и телевидения (DFFB) Юлиана Радльмайера? У строгого юноши наблюдается особенная чувствительность к социально-фантастическому – три фильма стоит впредь считать автономным регионом. В нем действуют свои особенные законы (в ходу непроизвольные метаморфозы), свои героические типажи (пролетарии, францисканцы, советские писатели и животные), своя политмифология. В чем Радльмайер страсть как хорош, так это в выдумывании новых жанров. Супрематическая комедия, пролетарская сказка и… «Самокритика буржуазного пса», которая лишена поясняющего подзаголовка, но легко догадаться и без подсказок: это чистейший политэкономический слэпстик.

А все-таки прежде всего остального даже при прочтении кратчайшего курса истории его кино в глаза бросается только одно – белиберда. Каждый рассказ собран из далеких и, кажется, произвольных ассоциаций. Супрематизм? Маяковский! Берлин? «Америка»![1] «Октябрь»? Носферату! Что ни говори об эстетической эффективности левого искусства или о технической воспроизводимости идей Шкловского, Брехта и Годара, но в руках Радльмайера пародийная рисовка раз за разом дает ощутимый результат – слэпстик бьет больно. Результат если не политический, то визуальный – цепочка авангардных превращений, цитирований и переодеваний завораживает ум. Результат комедийный – начав с фильма-штриховки, где комичным было скорее само присутствие грузинского Маяковского в современном Берлине, в «Самокритике…» Радльмайер добирался до высокого уровня разговорной комедии.

Казалось бы, с «Кровопийцами» все то же – уверенная демонстрация наилучшей формы уже в одном лишь жанровом подзаголовке – «Марксистская комедия о вампирах» – и кратком синопсисе. Новый герой – крестьянин Антон Петушкин, после революции подавшийся в большой город, где его через некоторое время приметил Эйзенштейн, по кинематографическому чуду найдя его подходящим на роль Троцкого в «Октябре». «Лёвушка, ты идиот и самое мрачное пятно на нашем светлом “Октябре”», – затем станет ласково попрекать неуклюжего неофита на съемочной площадке Сергей Михайлович. Слова ненароком опрокинутся в пророчество: после эмиграции настоящего Троцкого партия настойчиво порекомендует вырезать кадры с опальным политиком из готовой версии фильма и, наблюдая за невеселой ситуацией, сам Лёвушка решит бежать из страны советов. Бежать туда, куда отправлялись и отправляются все призраки, потерявшие визуальный образ, – в Голливуд. Не добравшись до сказочной Америки, самопровозглашенный артист застревает в Веймарской республике, где знакомится с дочерью промышленного магната Октавией. В это сложно поверить Лёвушке, зато легко всем зрителям – очаровательная девушка оказывается кровопийцей. Что удивительного, в Германии 1920-х Мурнау снял «Носферату»,

1. Название яблочной компании «Оклахома», куда отправляются главные герои «Самокритики буржуазного пса», – референс к Большому театру Оклахомы, в который устраивается главный герой «Америки» Франца Кафки, одновременно социально-политическая и топографическая шутка по типу «Париж, Техас». Берлин, Оклахома.

а еще Маркс когда-то сравнивал класс эксплуататоров с кровососами. О соответствующем пассаже из «Капитала» любезно напомнит ячейка компартии, расположившаяся корпоративным пикником тут же, на обочине сюжета.

Отчего-то именно при таком беспроигрышном раскладе в четвертом фильме привычная чепуха Радльмайера перестает производить прежний эффект, сбивается на нетвердые жесты, будто бы израсходовав саму себя.

– Эйзенштейн?
– Вертов!
– Пудовкин?
– Кулешов!
– Довженко?
– Да, Довженко!

Вот показательный диалог между членами съемочной группы «Октября», почти целиком сочиненный как пародийный неймдроппинг и будто бы многое объясняющий о методе Радльмайера. А впрочем, возможна ли вообще инфляция для бреда и абсурдистской фантазии? Не станем поспешно сваливать все беды Лёвушки и режиссера на незрелость классового чутья и исторической сознательности. Ведь, если приглядеться, сам способ, которым сочинены «Кровопийцы», отклоняется от генеральной линии, заданной в прежних фильмах Радльмайера.

Несколько лет назад даже доброжелатели слегка пеняли «Самокритике…» на то, что она рассыпается, как едва перевязанная подшивка интеллектуальных гэгов. Теперь, словно на опережение упреков, Радльмайер уклоняется от комедийных панчлайнов куда-то в сторону киногении. В «Кровопийцах» он больше не напоминает ученика чародея Жан-Пьера Горена (основатель группы «Дзига Вертов» читал один из курсов Радльмайеру в киношколе), а перевоплощается в скучающего прохожего в длинной очереди свидетелей Брессона. Вместо агитлистовок, исписанных панчлайнами, – визуальный формализм. Объекты частичных влечений: нетрудно запутаться, кто тут главный персонаж – Лёвушка или его руки, что срезают грибы на крупном плане; Октавия или пальцы ее ног, к которым тянется клыками лжевампир. На больших панорамных планах, напротив, всюду спрятаны едва заметные детали: то это Лёвушка, потерявшийся в декорациях «Октября», а то мертвое тело среди камней как последнее напоминание о миновавшей «ночи разбитых витрин». Если прежде режиссерская манера Радльмайера и в самом деле больше всего напоминала эксцентрику раннего кино, то теперь о пластике немых актеров лишь робко напоминает самый хрупкий персонаж повествования, персональный ассистент Октавии в исполнении Александра Хербста. Но и его усилия разбиваются о неумолимость дискурсивного хода, об укрупнившийся стиль постановки.

Впрочем, брессоновская стать задает только общую рамку; цвета кадра и экспрессия актерской игры поделены примерно пополам между кокетливым идиотизмом Уэса Андерсона и бесстрастием Штрауба

«Кровопийцы», режиссер Юлиан Радльмайер

и Юйе. Сближение странное и даже любопытное, но, к сожалению, не срабатывающее в «Кровопийцах». Лёвушка в исполнении Александра Кобериdзе, грузинского режиссера, дебютировавшего фильмом «Пусть лето больше не настанет никогда»[2], и Октавия, сыгранная Лилит Штангенберг[3], вместе смотрятся очаровательно, но, чтобы за их модельным присутствием в кадре, избавленном от актерского наигрыша, хотелось наблюдать дольше, стоило бы, вероятно, вложить в их уста чуть более интенсивный текст. В конце концов, смертная скука политического дискурсивного кино не более чем миф. Жан-Пьер Лео влюбляет одинаково, что в роли Антуана Дуанеля, что на позиции рассказчика в «Веселой науке» Годара. Свой фигляр есть и у «Кровопийц» – жантильный колонизатор Бонин, которого играет Даниэль Хёсль (вновь человек, не лишенный своей кинолегенды, – австрийский режиссер, автор любопытной картины «Солдат Жаннетт»). Выгодно выделяясь на фоне остальных ролей, тем не менее он скорее разрывает своими акцентированными жестами общую анемичную ткань игры.

Удачнее всего несочетаемое сочетание срабатывает в решающей сцене бала-маскарада, когда рассказу больше не требуются слова, все решают чистые переодевания. Русская княжна упадет в обморок от одного вида Льва Троцкого, да только это не тот Троцкий, а наш Лёвушка. Между гостями бродит очередным призраком настоящий Эйзенштейн, впрочем, а тот ли это Эйзенштейн или здесь все от начала и до конца самозваное? Кино – великая иллюзия, ничем хорошим для XX века не обернувшаяся, как лишний раз свидетельствует финал фильма, где Лёвушка на ходу изобретает первое в истории хоррор-мокьюментари и провоцирует фашистский погром, «поджог Рейхстага» в миниатюре.

А впрочем, кинематографа как такового не существует вовсе – уже в интервью поясняет режиссер, наученный трудами Жака Рансьера

2. Lass den Sommer nie wieder kommen (2019); лав-стори продолжительностью почти в три с половиной часа, снятую на камеру старого мобильника, хочется считать одной из самых многообещающих, пускай еще не вполне оправданных амбиций в современном кино.

3. У звезды берлинского театра «Фольксбюне» Лилит Штангенберг не меньше двадцати ролей в кино и телесериалах, в том числе в известном проекте Хавна и Александра Клюге «Орфея» (2020), где она сыграла главную роль.

«Кровопийцы»

(до прихода в режиссуру он перевел на немецкий несколько работ французского философа). И что же, читая марксистов, равно как и листая ядовитые анекдоты Ильи Эренбурга, в такое немудрено поверить. «Бурную жизнь Лазика Ройтшванеца», плутовской роман советского писателя, Радльмайер называет среди одного из неочевидных доноров для «Кровопийц». При этом описывая ход ассоциаций вполне в духе Доктора из комедии дель арте. Речь ученого-шарлатана часто строилась так, что два соседних суждения еще оставались связаны между собой логически, но вот третье предложение уже никак не следовало из первого. Так же и здесь: неприкаянный Лазик из советского романа по профессии был портным; портному, известно, приходится держать в руках ножницы; за монтажные ножницы пришлось взяться Эйзенштейну, чтобы вырезать из «Октября» кадры с Троцким. Так «Кровопийц» можно считать неназванной экранизацией повести Эренбурга, слова из которой вынесены в эпиграф этой статьи, – боевиком о «духе степей Саше Цемальонкове», встречающем у берегов Рейна немецкую «душу Лорелеи»: «Ноги дам. Кочевники плывут. Матросы джигитуют. Европа накануне гибели… Любовь. Мистика. Революция. Отечество». Чепуха? Возможно. (Как будет сказано дальше, из чепухи случайностей выстроена значительная часть истории идей.)

Глупее глупого центральная концепция фильма – буквализация хоррор-метафоры Карла Маркса: «Капитал – это мертвый труд, который, как вампир, оживает лишь тогда, когда всасывает живой труд и живет тем полнее, чем больше живого труда он поглощает». Кинокритики восприняли фразу будто со слишком поспешным рвением и серьезностью: одни – чтобы посмеяться, посчитав замысел достаточно остроумным; другие – чтобы развести руками, едва ли такую ревизию вампирических и коммунистических мифов можно считать оригинальной. Возможно,

слишком всерьез поверил в собственную игру и сам Радльмайер – если так, это главный режиссерский просчет в его биографии. Пускай кинематограф и поп-культура не слишком активно приглашали вампиров к решению политических вопросов (для классовой борьбы чаще пригождались зомби, об отчуждении труда, памяти и тела лучше рассказывали призраки). Но разве предшествующие полтора столетия не выжали вампирические мотивы до последней капли, истощив досуха их символический потенциал? У самого Маркса метафора вампира возникала в текстах не раз и в каждом новом случае была обращена на иной объект критики. А в 1819 году в канонической повести «Вампир» Джон Полидори намертво вписывал в портрет кровопийцы аристократическое происхождение. Кажется, именно как циркуляцию образности, как кровеносную систему, по которой европейская история прогоняла фантастические идеи, лучше всего прочитывать фильм Радльмайера.

В одной из сцен лавочник на полуденном пикнике зачитает приятелям фрагменты из повести «Фанфарло», иронического автопортрета Шарля Бодлера, – одного из тех произведений, что ознаменовали конец литературного романтизма. Того романтизма, откуда драматичной тенью поднялся привычный нам образ вампира. Откуда занимали вдохновение (или, во всяком случае, эстетику) выкладки Маркса? Повесть Бодлера завершалась словами: «Как низко он пал! Недавно мне сказали, что он основал социалистическую газету и собирается пуститься в политику. Бесчестный ум! – как говорит наш честный г-н Низар». В 1848-м, спустя год после публикации, Бодлер и сам станет редактором радикальной газеты Le Salut Public и примет участие в боях на баррикадах во время «Весны народов».

Так вампирический образ, казавшийся однозначным, открывает под собой множество изменений и ложных возможностей. Социалистические мечты, выросшие из эпохи Гейне, Блейка, Шатобриана, стали пробиваться в реальность в условиях гибели романтической традиции. Прежний метафорический ряд, которым мыслил в том числе и автор «Капитала», сломался, остался в прошлом, разрушая логику ранее написанных фраз. А тем не менее вампиры – выжившие. Спаслись и перескочили в одном из своих воплощений в массовую культуру. Став не то чтобы участниками социального спектакля, но стильной и хорошо продаваемой маской. Фильм Радльмайера при всех его многочисленных недостатках и удачах ведет прямой разговор с этими масками, дознаваясь до свидетельств, которые не лежат на их поверхности. ◆

От автора. Текст посвящается памяти грузинского поэта Зураба Ртвелиашвили (1967–2021), трагически погибшего весной 2021 года от болезни. Он снимался в фильмах Юлиана Радльмайера «Призрак бродит по Европе» (Ein Gespenst geht um in Europa; 2013; фантомный Маяковский) и «Самокритика буржуазного пса» (Selbstkritik eines bürgerlichen Hundes; 2017; рабочий-троцкист).

Игорь Сукманов

ОТВАГА НА КАЖДЫЙ ДЕНЬ

Эту рубрику открывает рецензия Игоря Сукманова на фильм Алексея Полуяна с красноречивым названием «Смелость». Всё о смелости социальной и художественной – в публикуемых ниже произведениях и известных, и молодых белорусских авторов.

«Смелость»
Courage
Автор сценария, режиссер
Алексей Полуян
Операторы Татьяна Гаврильчик, Джесси Мацух
Living Pictures Production
Германия – Беларусь
2021

Времена таковы: фильм белорусского автора впервые в национальной истории проходит селекцию Берлинале, участвует в спецпоказах, выходит на мировую авансцену. В Белоруссии официальной это событие обходят молчанием. Его попросту игнорируют, и мы где-то в глубине души даже облегченно вздыхаем: «Вот и слава богу!» Раз никто там, наверху, не знает, значит, реакции не последует. Речь не о реакции критической, дискуссионной, рассудительной. Речь о приведении в действие карательного механизма, репрессии как жестокого орудия властей.

Увы, чем громче мировой резонанс, тем с большей оглядкой вынужден действовать локальный рецензент, ибо за первым порывом трубить во все трубы всплывает моральное предостережение «Не навреди!». Ведь тот фактологический материал, который представлен в фильме, полнится лицами и судьбами, статистами и героями, участниками судьбоносных событий белорусского выборного лета 2020 года. По тем же причинам кино, которое необходимо гражданскому обществу Белоруссии, вынуждено таиться от своего зрителя, держаться в тени. Авторам приходится сдерживать свои порывы и откладывать момент знакомства публики со своим произведением на неопределенное время. Триумф ненароком может обернуться человеческой драмой – задержания, запугивания и аресты обыкновенных граждан стали для Белоруссии характерной особенностью последних месяцев.

Появление фильма «Смелость» обнажает проблему, с которой сталкивается свободный документальный кинематограф несвободных государств. Это опасение стать невольным пособником режима. Вполне объяснимый страх, который в свое время побудил Кшиштофа

Кесьлёвского поставить крест на карьере документалиста в период военного положения в Польше 1980-х годов. «Я понял, что невольно – вне зависимости от моего желания – могу стать доносчиком, – признавался он своему интервьюеру Дануте Сток, вспоминая историю с рабочим материалом фильма «Вокзал», который заинтересовал варшавскую милицию. – …Мне стало ясно, каким маленьким винтиком я являюсь в машине, управляемой кем-то другим, в своих – неизвестных и не слишком мне интересных – целях».

Однако, ссылаясь на Кесьлёвского, я вовсе не призываю авторов, играющих с огнем реальности, следовать его примеру. Я просто пытаюсь обозначить, какая ответственность ложится на плечи создателей актуальных хроник, идущих против государственных идеологий. С каким риском им приходится иметь дело, чем приходится поступаться ради правды. Белорусское послевоенное общество, по сути, впервые столкнулось с таким оглушительным шквалом ненависти. Пережив оккупацию, ассоциируя себя и всерьез и в шутку с «партизанским краем», миролюбивая, опрятная, бесконфликтная Белоруссия оказалась вдруг в центре вселенского кошмара. Стоило лишь гражданину проснуться в человеке, как ад разверзся под ногами. Разумеется, страну и прежде сотрясали толчки непокорства. На эпоху лукашенковского правления пришлось не одно народное волнение. Были и «Чернобыльский шлях», и «Площадь 2010 года», и сполохи «молчаливой революции», в ходе которой обыкновенные граждане выражали свой негласный протест громким хлопаньем в ладоши… Наблюдалась общественная апатия, заторможенность, едва ли не декларируемая аполитичность как форма бессильного протеста и игнорирования властей. Хроникальные фрагменты этой бунтарской истории приводятся в начальных сценах фильма Алексея Полуяна, и они сродни откровению – для рядового белоруса, свыкшегося с проживанием в агрораю, из памяти которого вытравливался всякий намек на возможное восстание масс, эти кадры кажутся сновидческими, едва ли не пророческими. Минские улицы, заполненные демонстрантами с бело-красно-белыми флагами, милицейские цепи и брутальные разгоны под ястребиным надзором «обыкновенного президента» Республики Беларусь. Эффект дежавю налицо. Выцветшим винтажным кадрам станет вторить актуальный фон фильма – съемки эйфорических и драматических событий воскресных маршей минувшего лета наших надежд.

По тому, как начальная хроника выглядит призрачным эхом настоящего, она производит особое впечатление. Вытесненная из коллективной памяти, она напоминает белорусам о почти утраченном нами опыте «людьми зваться». А также о тех пораженческих травмах, которые заставили многих из нас смириться перед неизбежным. Эти два полярных чувства – убежденность и скепсис – ключевые состояния, в которых пребывают герои фильма «Смелость», а по факту – любой представитель белорусского общества, истосковавшийся по правде, чести и достоинству.

«Смелость», режиссер Алексей Полуян

Несмотря на то что «Смелость» картина не эпическая, не антропологическая (по примеру «Майдана» Лозницы), что она не пытается засвидетельствовать бурление масс и сам процесс рождения нации, наивысшую ценность в ней представляют как раз импрессия момента, мимолетные реакции на события, которые по самому счастливому стечению обстоятельств пришлись на момент съемок этого фильма.

В основу проекта лег рассказ о деятельности «Белорусского свободного театра» – уникальной труппы, которой на протяжении пятнадцати лет удается под носом бдительных идеологов ставить документальные спектакли на политическую злобу дня. Существуя подпольно и соблюдая правила конспирации, «Свободный театр» – какая ирония! – вынужден скрывать места своей дислокации, играя в частных домах, подвалах, лесах, заброшенных заводских цехах, устраивая репетиции и читки в режиме zoom: в то время как основатели театра и его духовные лидеры Николай Халезин и Наталья Коляда находятся в эмиграции в Лондоне, действующий под их управлением коллектив работает в Белоруссии. Однако административно-творческие будни «Свободного театра» показаны в фильме почти вскользь. Не деятельность труппы, а портреты трех ее участников в центре внимания картины. Денис, Павел (фронтмены издевательски аполитичной музыкальной команды «Разбітае сэрца пацана (РСП)» и Мария – обыкновенные белорусы – мирные люди, запечатленные в быту и на работе. Денис работает в автомастерской, Павел бренчит на стареньком пианино, Мария воспитывает сына. Интроспекция рядовой жизни в системе мнимой бесконфликтности. Даже театр в некотором смысле – это все еще веселое лицедейство. Нам представлен фрагмент репетиции, где дурашливый пограничник «душит» в объятиях иностранца, прибывшего в «имперский рай». Где-то на задворках этой жизни маячат

«Смелость»

призраки цензуры. Денис, покинувший труппу несколько лет назад, поминает черный список неугодных власти артистов. Оказавшись в нем, он лишился приглашений сниматься в кино. Его театральный коллега режиссер Юрий Диваков иронизирует по поводу запрета своей постановки в государственном театре. В стране развитого абсурда выживает только тот, кто вынужден не принимать ограничения своих свобод близко к сердцу.

А потом наступит 9 августа 2020 года – переломный день белорусской истории, когда страна окажется в ситуации выбора не просто государственного главы, но личной гражданской позиции. Собственно, в этот день шло не только политическое голосование. Это был акт свободного волеизъявления. Люди шли на выборные участки, чтобы активно заявить: «Я могу говорить!» Подтасовкам и наглому вранью ЦИК они противопоставили белые браслеты – свой открытый голос против сковывавшей их четверть века тирании. К этому дню готовились. Его ждали и предполагали, что с его приходом жизнь радикальным образом изменится. Но важно учесть, и это состояние любопытно подмечает фильм, что твердость, с которой белорусы сжигали за собой мосты покладистой жизни, не отменяла их внутреннего смятения перед неизбежным. В картине со столь пламенным названием «Смелость» есть важный эпизод. Опытный борец с режимом Николай Халезин инструктирует с экрана лэптопа своих минских подопечных, как им действовать в условиях, когда власти начнут применять контрмеры. Камера обращена на слушателей, и этот поразительный план схватывает групповую эмоцию лиц, начисто лишенных пыла и энтузиазма. Перед нами не яростные экстраверты, а задумчивые, почти отрешенные в своей грусти молодые люди. Характерный взгляд моих соотечественников, которых трудно заподозрить в героическом подвижничестве. Но в том

показательно и уязвимо белорусское чудо, что протест, который лег на плечи нежного поколения, небитого, необстрелянного, произрастает из очень глубоко спрятанных чувств возмущений и страдания. Уже совсем скоро начнутся марши сопротивления и в них примут участие тысячи и тысячи человек. И это будут самые улыбчивые, самые красивые, самые отважные люди на свете. Драматический август обернется утопическим дивным новым миром. Тревога первых дней после выборов развеется без следа, и невероятным белорусам посчастливится пережить эйфорию солидарности. Эти эпизоды станут центральным лейтмотивом фильма «Смелость». В них запечатлены разные фазы маршей – от первых протестных выступлений у Стеллы с противостоянием мобильников и резиновых пуль, от баррикад «Пушкинской» и первой крови, от запруженных бронетехникой центральных улиц, от восстания к «женским маршам», воскресным демонстрациям, сплочению нации. Смелые ракурсы и панорамы позволяют в хронологической последовательности выстраивать ход событий и наблюдать за людской реакцией, как в буквальном смысле меняется выражение глаз, как распрямляется стать. Хотя герои картины участники происходящего, однако в этом процессе им больше соответствует роль очевидцев. То, что нам демонстрирует камера, можно расценивать как спонтанное ви́дение исторического перелома. Картина мира перед нами, включая самые драматические или вдохновленные эпизоды, обходится без поэтизации или сгущения красок. Обращают на себя внимание общие закономерности.

В кадре то́лпы, и это сплошь молодые люди. Молодость на марше в буквальном прочтении. Красочный разнобой первых дней восстания сменяется доминированием белого и красного. Флаги, одежда, обувь, плакаты в руках – все подчинено светлой гамме. Ощущение праздника, несмотря на устрашающие шеренги силовиков. Цветы в руках и смех как главное оружие. От понурости моих соотечественников не осталось и следа. Страха больше нет. Бесстрашие повсюду. Его самые разнообразные формы и оттенки. И это не экранная поэзия, это поэзия в прозе жизни.

Теперь, когда репрессии в стране принимают трагический оборот, отдельные сцены той прекрасной поры вызывают противоречивые чувства. Вот парень громко приветствует омоновцев в балаклавах: «Жыве Беларусь, ребята!» и беспрекословно следует за ними на их ответное «Пройдемте!». И девушка задержанного, выдержав паузу, смело бросается вслед за конвоирами с не терпящим возражения возгласом: «Куда вы его забрали?!» Это больше смахивает на игру в благородную войну. Бравурная, прямо-таки ренуаровская зарисовка сегодня и впрямь выглядит «великой иллюзией», ребячеством и куражом. Ведь что остается за кадром?

Или эпизод братания с неизвестным солдатом, воткнувшим в свой щит цветочный бутон. Растроганный и сбитый с толку шквалом народной любви мальчик, скрывающий смятение за балаклавой, – образ

мирного триумфа толпы над силой. Только в настоящем эта сентиментальная кода миролюбия больше не очаровывает.

И если теперь замечаешь, как пристально автор всматривается в глаза защитников режима, стремясь разглядеть за черными масками живую человеческую эмоцию, то ловишь себя на мысли, что сильные сами по себе эти кадры уже не изменят отчужденного отношения белорусов к людям в униформе.

Провозглашая смелость нации, в какой-то момент стряхнувшей с себя оцепенение, Алексей Полуян задается вопросом, который терзает белорусское общество. Что делать со смелостью, которая преодолела страх?

Эти мысли витают в воздухе даже тогда, когда всем кажется, что победа не за горами, когда идешь в нескончаемой колонне, а из окон окрестных домов тебе машут незнакомые люди, когда Солидарность разлита в воздухе. Даже в такие мгновения люди не перестают размышлять о том, что делать дальше.

Примечательно, что в разговорах героев с друзьями и близкими неоднократно всплывает тема отъезда. Чаще всего в шутку, но порой и всерьез они примеряют роли изгнанников.

«Если уж (власти) возьмутся за таких, как мы, то куда тогда поедем? В Лондон? В Киев? Или тут останемся?» – иронично вопрошает жену Павел. Денис с напарником по автомастерской, прошедшим ИВС на Окрестине, обсуждают, куда податься «жертвам кровавого режима» – в Литву или Польшу? А Мария предлагает мужу поразмышлять на тему того, что лучше для их ребенка – расти в свободной стране или оставаться тут с риском потерять одного из родителей. «Потому что это может случиться в любой момент», – добавляет она.

Еще одна мучительная дилемма. Сохранять мирный настрой или вставать на путь борьбы? Памятуя о злопамятстве власти, Денис допускает, что в исключительном случае, когда у него не будет выбора, он вынужден будет обороняться и даже нападать. Словно в продолжение этой мысли вспоминается один из предшествующих эпизодов одиночной стрельбы из арбалета во дворе автомастерской. Герой целится из оружия в импровизированную мишень и сбивает ее. Перформанс со средневековым оружием похож на сцену из будущей «партизанской» дистопии. Угрозы нет, но звучит как предупреждение.

Этому существующему априори в закромах души «воинственному» началу противоположна мирная сущность национального характера, которая проявляет себя не только в протестах, но и в быту. Хлопотливая операция по поимке осы, которую затевает Павел дома, проходит под кодовым названием на злобу дня «ОМОН на осу». Вместо того чтобы прихлопнуть насекомое, герой прилагает едва не героические усилия, чтобы выпустить его на волю. Прекрасный пример тому, что белорус и мухи не обидит.

Избранный путь непротивления злу насилием – как волевая реакция народа на властную агрессию – придал белорусскому кризису

затяжной характер. Выпустив пар и даже ощутив иллюзию победы, общество оказалось накрытым волной репрессий. Если не в процессе съемок фильма, то на стадии его монтажа стало очевидным, что новый полицейский порядок, которым старый режим ограждает самого себя, делает смелое существование в Белоруссии практически невозможным. Предчувствия, сомнения, которыми делились герои на протяжении фильма, перестали быть гипотетическими. Страна задыхается в политических процессах, аресты и запреты становятся общим правилом жизни. Незадолго до официального старта Берлинале задерживали Павла и Дениса. Они были вынуждены покинуть страну, как и некоторая часть коллектива «Свободного театра». Играть, работать, жить становится все труднее и отчаяннее.

В финале фильма прошедшие инициацию протеста артисты и зрители встречаются в пространстве документального театра, чтобы сыграть, прожить, прочувствовать историю Ирины Красовской и ее мужа Анатолия Красовского – пропавшего без вести четверть века назад предпринимателя и издателя, обвиненного властями в подрывной деятельности. Предваряя спектакль, Ирина Красовская, один из тех голосов оппозиции, кому удалось остановить волну политических исчезновений, обращается к публике со словами: «Мне казалось, что я – самая смелая и сильная. Теперь сотни тысяч людей намного сильнее и мужественнее меня. Это герои, и их много. Кто-то играет пьесы, кто-то их смотрит. Кто-то выходит на протесты, а кто-то вывешивает на балконах БКБ-флаги… Беларусь не может не измениться».

Когда в ноябре за сутки до открытия Минского международного кинофестиваля «Лістапад» пришел приказ об его отмене, один из членов жюри Ксаверий Жулавский, сын легендарного режиссера-диссидента Анджея Жулавского, прислал в дирекцию короткое сообщение: «Путь к свободе долог и тернист. Держитесь!»

Да, завоевание свободы приходит через опыт, через испытания, через волю, которая и есть та смелость, которую мы обрели в недалеком прошлом. Фильм завершился, а жизнь продолжается. Дерзаем, друзья! ◆

Павел Пряжко

ЛЕНТОЧКИ

Пьеса

От автора. С августа по декабрь 2020 года жители Белоруссии рисовали бело-красно-белый флаг оппозиции на стенах домов и везде, где могли, вешали ленточки этого цвета на перила, на ветки деревьев. Представители ЖКХ и милиционеры закрашивали граффити, снимали ленточки. В 2021 году город чистый. Протестов нет.
21 мая 2021 года МВД Белоруссии предложило включить БЧБ-флаг (*бел.*: «бел-чырвона-белы сьцяг») в список нацистской символики.

На прутьях железных перил висят белые и красные ленточки. Перила отделяют площадку дома от зеленых насаждений. Ленточки шевелятся на ветру. Перила стыкуются с трансформаторной будкой. На будке написано: «Омон твари», «Менты животные». Ветер сбил листья. Листья шуршат под ногами двух милиционеров. Маски закрывают им рты. Остановились. Форма одежды синяя летняя. Молодые худые милиционеры, на которых плохо сидит форма. Ветер носит листья. Мимо проехал ребенок на самокате. К колесу самоката прилип лист и крутится. Отвернулись. Под деревом девушка с ребенком собирают каштаны.

Игорь. Кому нада эта война, блин. Второе дыхание открылось у него. Я ему говорю, с чего вы взяли, что вас большинство. Очень круто, и щас все похерить. Вы же пропагандируете эти ценности. Категоричность – это вообще неправильная вещь, мне кажется. Я ничего не боюсь.

Сергей. Не, так это по-любому.

Высокий парень остановился рядом с милиционерами и расставил руки. Девушка под деревом заметила его, улыбнулась. Она держит в руках желтые кленовые листья. Ребенок повернулся, увидел папу и, неумело переставляя ножки, побежал. Круглые влажные каштаны выпали у ребенка из рук и покатились по дорожке. Светофор загорелся зеленым, поток транспорта двинулся по проезжей части. Парень подхватил ребенка на руки, стал подбрасывать вверх, и они смеялись. Девушка с букетом остановилась рядом и тоже засмеялась. Кажется, от них шло сияние.

Сергей снял форменную синюю кепку и тыльной стороной ладони потер лоб. Потом снова надел кепку.

Игорь. Что?! Вы сюда подойдите, что вы кричите там?!

Мужчина в кожаной куртке стоял вдали возле дорожного знака и что-то недовольно выкрикивал. Ветер поднял его редкие липкие волосы.

Игорь. Если я нарушил закон, если я виноват в чем-то, я отвечу! Да, я в системе, я сделал свой выбор! А при чем здесь я, скажите?!

Мужчина снял очки и стал протирать стекла. Все, кто остановился, отвели взгляды и пошли. Высокий парень нес ребенка на плечах, девушка шла рядом, помахивая листьями, потом взяла парня за руку. Они уходили вперед.

Игорь. Ну то есть ты понимаешь, да? Нормальные люди вообще? В какой-то момент не выдержу, блин. Кирпичи не летели, петарды не летели, блин, в ребят.

Сергей. Да единицы не подпишутся, уверен. Пусть только сунуться попробуют.

Игорь. Никого и ничего я не боюсь. Щас уже.

Сергей достал из брючного кармана семечку, сдвинул маску, сгрыз семечку. Черную шелуху сплюнул в траву. Часть шелухи повисла на выбритом подбородке, и Сергей смахнул ее рукой. Затем достал из кармана еще одну семечку и тоже съел. Прилетели птицы, с карканьем уселись на клен. Порыв ветра раскачал верхушку дерева вместе с птицами. Каркая, стая поднялась вновь в воздух и полетела в сторону многоэтажки. Там за серой крышей птицы пропали в осеннем небе над двором.

Сотрудники ЖКХ прошли через двор, эхо арки разнесло гулкие шаги от тяжелых ботинок. Возле высокой бетонной колонны сотрудники разошлись. Прораб пошел вдоль дома, по дороге перебирая связку с ключами. Двое других, в зеленых куртках, пошли прямо. От подошв их ботинок отламывались комья мокрой глины. Через открытые двери офиса люди выносили какие-то длинные стальные конструкции и грузили их в микроавтобус.

Сильный порыв ветра поднял с деревьев листву. Листья посыпались на милиционеров. Игорь смахнул с плеча упавший коричневый лист. При сотрудниках ЖКХ милиционеры не будут разговаривать. Мужчины стоят, а между ними на железных перилах реют белые и красные ленточки. Вот подошел прораб, бросил в урну бумажный чек. Все стороны отвода трубы вентиляционной шахты украшают граффити бело-красно-белого флага.

Сергей. Э… Сначала здесь.

Прораб шагнул к перилам, нагнулся и увидел надписи на трансформаторной будке. Увидели их и Павел с Алексеем. Из городского автобуса вышли люди. Остановка заполнилась, и люди увидели милиционеров, сотрудников ЖКХ, эти ленточки, и надписи, и флаг. Люди уносили их с собой, в своей памяти. Когда автобус уехал, никто не оглядывался, переходя дорогу.

Прораб. Вы просто… вы поймите… вот по душе лично в душе… выехать на ненависти? Всё в ненависть обратить?

Игорь выставил руку и указал на трансформаторную будку.

Игорь. Зачем это сделано? Цель какая?

Сергей. Это не вбивание клина, по-вашему?

Прораб поджал губы и повел головой.

Сергей. Вот потом пусть никто не возмущается.

Прораб достал телефон и стал ждать ответа. Телефон у прораба был старой модели, большую его часть занимали кнопки.

Прораб. Алё, Петр Николаевич! Вы будете ехать на железнодорожную?.. Да краску хотел… может, бросили… ясно, ладно.

Алексей закрыл пальцем ноздрю, отвернулся и высморкался. Прораб сунул телефон в серые брюки и пошел. Он уходил. Он шел быстро. Алексей почесал шею. На втором этаже на балконе курил мужчина. Ветер подбрасывал кусок черной пленки, и пленка взлетала над тротуаром. Мужчина швырнул окурок и ушел в комнату. На крыльце продуктового магазина прораб остановился, вынул из кармана телефон. Дневной свет не давал разглядеть экран, и прораб морщился, пока водил большим пальцем по кнопкам. Потом он поднял руку, и телефон скрылся в его ладони, словно утонул. Из подъезда вышла полная пожилая женщина. Следом стали выходить дети в защитных жилетах. Девушка с заплетенными в косу волосами держала дверь. Она помахала прорабу, он кивнул ей в ответ. Одну руку прораб держал с телефоном возле уха, другую в кармане брюк и ждал. Дети шумели. Когда все дети вышли, девушка закрыла дверь. Вдвоем с пожилой женщиной они поставили детей в пары и повели вдоль дома. Они прошли мимо прораба, девушка улыбнулась ему, а прораб кивнул. Когда все дети прошли, прораб пошел за ними. Он шел быстро. Возле белого автобуса он их обогнал. Ветер прижимал брюки к его ногам.

Игорь. Вы сюда зачем шли?

Павел и Алексей молчали. Алексей дергал ногой.

Игорь. Что там на Лермонтова, я не знаю. Давайте.

Сергей. Не можете руками, блин, зубами развязывайте.

Павел и Алексей, оба сутулые, подошли к перилам и принялись развязывать ленточки. Не получалось. Они не могли подцепить тугие узлы. Милиционеры стояли, заложив пальцы за ремни на поясе. Алексей достал зажигалку и попробовал ею зацепить узел. Узел был слишком мокрый. Алексей ковырял узел зажигалкой.

Павел. Палочкой… или веткой.

Ленточки не развязывались. Павел двумя руками взялся за красную ленточку и потянул вниз. Раз, потом другой. Потом развел концы и резко дернул. Узел не ослаб. Алексей закрыл одну ноздрю, отвернулся, высморкался, потом вытянул из кармана дешевую сигарету, стал мять ее. Фильтра у сигареты не было, и табачные крошки посыпались ему на зеленую спецодежду. Павел закурил такую же дешевую сигарету. Транспорт стал в пробку. Женщина в красном пальто и белой юбке прошла к автомобилю. Запахло сладкими духами. Женщина отключила сигнализацию, задние фары автомобиля перестали мигать. Женщина распахнула дверцу и, подобрав пальто, села в автомобиль. Павел и Алексей отвернулись, на женщину они больше не смотрели. Милиционеры смотрели вперед и молчали. Сильные облака затянули небо. Машины поехали с ближним светом, и дорога стала похожа на ожерелье из огней. Павел поднес сигарету и затянулся. Алексей тоже продолжал курить. Выдохнув дым, Павел сбил тлеющий табак, потом щелчком выбросил сигарету. Из холщовой торбы,

которая висела у него на плече, Павел достал кусок хлеба, повернулся и пошел к лестнице. Пока он шел, голуби взлетали прямо у него из-под ног и, воркуя, садились на плиты впереди. Павел шел в окружении голубей, которым кидал хлеб. Потом он остановился, отряхнул руки, хлеба у него больше не было. Алексей увидел монетку. Она лежала на плитах и блестела, но сразу поднять ее он не смог. Наконец он поднял ее с серых плит и сунул в карман. Сигарета была все это время у него в зубах. Алексей нагнал Павла, на ходу выбросил окурок. Они вместе спустились по лестнице, прошли за спинами милиционеров. Голуби разлетались в стороны от их шагов. Милиционеры увидели летящих птиц и сотрудников ЖКХ, которые направились к деревьям. Милиционеры ничего не сказали сотрудникам ЖКХ. Павел и Алексей прошли на зеленую зону. Они стали бродить среди деревьев и подкидывать ногами ветки.

Сергей. Что они ищут, бутылки, блин?

Игорь. Прораб придет, я скажу, чем они занимались.

Сергей. Не, они ж все прекрасно понимают.

Игорь и Сергей говорили вполголоса, обсуждая поведение Павла и Алексея.

Сергей. Вот где остальные пленные?

Игорь. Эти вообще не считают что-то.

Каштаны сорвались с ветки и с треском упали в кучу листвы. Игорь подтянул маску выше к переносице.

Павел. А со спецназовцем у Риги видел это ты?

Алексей кивнул.

Павел. Жрать, прямо жесть… Особенно гаёвые[1] эти. Толпой, блин.

На мотив известной песни из старого советского фильма Павел пропел: «Автозак, автозак, улыбнитесь…»

Алексей усмехнулся. Он тоже увидел большой зеленый автомобиль, в народе прозванный автозаком. Автомобиль повернул на перекрестке, обогнал пассажирский автобус и поехал по второй полосе в созвездии других машин. У всех машин на дороге горели огни. Павел и Алексей стояли под деревом возле собранной в кучу листвы и смотрели, как уезжает автозак. В руке у Павла была мокрая черная ветка.

Алексей. А.

Он опустил руку и отмахнулся от всего на свете. Сотрудники ЖКХ говорили тихо, чтобы не слышали милиционеры. Павел пошутил, имея в виду милиционеров из автозака.

Павел. В Польшу побежали.

Алексей. Витя будет, блин, слышишь, к Новому году.

Павел кивнул и отбросил ветку, которую держал в руке. Алексей шагнул к высоким стриженым кустам. Кусты были острые, все в мелкой желтой листве. Алексей нагнулся и потянул за железо, которое торчало среди корней. Вырвал железо из земли. Это была ржавая проволока с одним витком посредине.

1. Гаёвые – сленг, образованный от аббревиатуры ГАИ. – *Здесь и далее прим. автора.*

Павел. Хочешь развязывать этим?

Алексей. Ай, да нафиг.

Алексей, держа проволоку, прошел мимо Павла. Павел поправил на плече сумку и пошел за ним. Он быстро нагнал Алексея, и они пошли вместе. Подул сильный ветер, поднял сухую листву и растрепал Алексею волосы. Алексей на ходу свободной рукой пригладил их. Сухие листья были везде. Они крутились, летали в воздухе и падали. Один лист упал Павлу на голову, и он смахнул его. Потом порыв ветра утих. Зеленая зона была большой, но Павел и Алексей шли быстро и уже могли видеть Игоря и Сергея. Те стояли под деревом не двигаясь, заложив пальцы за ремни на поясе, и, скосив глаза, наблюдали за ними. Павел и Алексей прошли мимо. Опавшая листва шелестела у них под ногами. Они скрылись за спинами милиционеров и деревьями. Направились к дому. Подошли к лестнице. На ступеньке увидели одноразовую синюю маску. Она валялась в листьях и другом мусоре.

Алексей. Маска новая, бери: коронавирус.

Павел улыбнулся и встал на ступеньку. Замер в ожидании. Алексей держался за железный поручень и втягивал в себя сопли. Павел начал подниматься по лестнице. Алексей сплюнул и перешагнул ступеньку. И пока они поднимались, Павел все время улыбался. Алексей шагнул на площадку, обхватив пальцами нос, согнулся, высморкался, вытер мокрые пальцы о куртку. Ржавую проволоку он по-прежнему держал в другой руке. Потом они вместе подошли к перилам, на которых развевались ленточки. Остановились возле ленточек. Алексей повернулся и начал пихать концом проволоки в узел, хотел подковырнуть ткань в месте плетения узла. Тугой узел не получалось развязать и железом. Алексей взялся за соседнюю ленточку, стал ковырять ее ржавой проволокой. Павел стоял и смотрел на Алексея. Высокий многоподъездный дом за ними был похож на большую крепость. Он навис над площадкой, уходя серой стеной в пасмурное небо. И почти в каждом окне этого дома во всю ширину, во всю высоту, от первого этажа до последнего, полыхали бело-красно-белые флаги, тряпичные и бумажные. Алексей отвернулся, положил проволоку на плиты. Он стал украдкой поглядывать на милиционеров и озираться. Павел стоял, сунув руки в карманы куртки. Потом он тоже стал смотреть на милиционеров. Игорь и Сергей не замечали на себе чужих взглядов. Игорь выгнулся и развел плечи. Сергей через маску почесал лицо, потом подтянул маску выше к носу. Игорь выгнулся еще раз и поводил плечами вперед-назад, вперед-назад.

Павел. Моя сестра говорит – запрещеночка.

Алексей указал на ленточки.

Алексей. На это?

Павел. Ну.

Алексей. Блин! Запрещеночка.

Сунул руку в карман. Пританцовывал. Вынул сигарету, пританцовывая, размял ее. Достал зажигалку и прикурил. Перестал дергать ногами. Павел смотрел на Алексея и улыбался. Потом тоже достал сигарету

и закурил. Природа вокруг них еще бушевала красками. Вдоль дороги стояли деревья в шапке желтых, бурых и зеленых листьев. Но над ними было бледное никотиновое небо – небо, с которого словно смыли все цвета, небо пасмурного дня.

Прораб шел по тротуару. Он нес баллончик с краской. Он спешил и уже мог видеть своих подчиненных, которые стояли возле перил. Совсем близко к тротуару проехала тяжелая грузовая машина и обдала его водой. На светлых серых брюках прораба проступили мокрые грязные пятна. Он остановился, провел рукой по одной штанине, по другой, потом выпрямился и подошел к светофору. По дороге проехал с громом трактор. В прицепе болтались набитые листьями мешки и спиленные ветки. Трактор обошла «скорая помощь». «Скорую помощь» обогнало белое маршрутное такси. На светофоре загорелся зеленый, и прораб шагнул на проезжую часть.

Павел и Алексей увидели, как внизу за деревьями прораб переходит дорогу. Лица у них сразу вытянулись и спины стали сутулыми. Вот прораб прошел мимо желтого автобуса, ступил на тротуар, быстро прошел мимо крытой стеклом остановки с рекламой зубной пасты и пошел по траве. Он шел не оглядываясь. Алексей улыбнулся, бросил окурок под ноги и придавил ботинком.

Алексей. Трощий[2] Вите: «Ращеня[3], где маска?» – «Алкоголь воздушно-капельным не передается».

Павел. Когда это?

Алексей. Во утром.

Павел сделал затяжку и, выдохнув дым, бросил окурок на решетку сточной канавы. Он перехватил взгляд прораба. Тот внизу подходил к милиционерам и был хмур. Он не переставая тряс баллончик с краской. Милиционерам пришлось отойти немного в сторону, и прораб сразу встал на их место. Он повернулся лицом к надписям. Перестал трясти баллончик. Сорвал с него колпачок и стал распылять краску. Быстро водил рукой, и надписи исчезали со стены. Вместо них возникало серое влажное пятно. Павел и Алексей опустили головы. Окурок, который Павел бросил, лежал поперек решетки, от него шел синий дымок. Павел ткнул его ботинком, и окурок упал в канаву.

Прораб. Хлопцы, да мы сами, может, идите уже…

Сергей. …Мы вас охраняем.

Прораб свел брови. Глубоко вдохнув, разрезал перед собой воздух открытой ладонью. Но потом плечи его поникли, он так ничего и не сказал. Закрыл пустой баллончик и пошел к дому. Он смотрел себе под ноги. Остановился возле урны и бросил в нее баллончик, потом поднял со ступенек маску и тоже бросил в урну. Пронзительный звонкий лай добавился к общему шуму. Это было где-то рядом. Милиционеры повернулись, прораб повернулся – под деревом в листьях стояла невысокая женщина. С поводка у нее рвалась маленькая собачка. Женщина демонстративно

2. Трощий – начальник Вити.

3. Ращеня – фамилия Вити.

отвела взгляд. На женщине была красная куртка, белые перчатки и белая шапочка. Красным был длинный тонкий поводок. Наконец женщине удалось отстегнуть его, и собачка, заливаясь лаем, начала бегать за листьями. Собачка лаяла, крутилась и прыгала в сухой листве. Прораб опустил руку на железный поручень, шагнул на лестницу. Он убрал руку с поручня, убрал волосы со лба и начал подниматься по ступенькам. Шел с опущенной головой.

Под собачий лай и шум проезжей части милиционеры непоколебимо смотрели вперед. Павел привстал с перил. Алексей стал стрелять глазами в сторону прораба и пританцовывать, потом почесал лицо. Прораб был один на продуваемой ветрами площадке. За спиной у него висела серая стена дома, а небом над ним была одна большая туча. Он, улыбаясь, подавал кому-то знаки, прикладывая кулак к уху. Потом убрал волосы со лба и снова пошел. Из кармана его пиджака торчали ножницы. Прораб остановился рядом с Алексеем, выражение его лица изменилось. Он достал ножницы и стал освобождать завернутые в бумагу их острые концы. Сунув мятую бумагу в карман, отдал ножницы своим подчиненным. Павел и Алексей встали возле перил. Приставили ножницы к ленточкам и начали их резать. Срезанные ленточки прораб забирал себе. Когда была отрезана примерно половина, Игорь поправил дубинку на поясе и пошел в сторону остановки общественного транспорта. Сергей пошел следом за ним, на ходу подтянув черную маску выше к носу. Они были все дальше от перил и все ближе к дороге. Они шли не оглядываясь.

Прораб. Такого, конечно, разделения в обществе я не видел в своей жизни.

Из карманов его пиджака торчали белые и красные ленты. Руки он держал в карманах брюк, взгляд его был устремлен вниз, а на лице было недовольство. На другой стороне улицы меняли билборд. Срывали фотографию врача, сдавшего анализ на СПИД, и вместо него клеили фото танкиста в шлеме и девушки-милиционера. Молодые люди стояли вокруг коленчатого подъемника и, задрав головы, смотрели на своего товарища. Их товарищ был один наверху в люльке. Ветер гнул края плаката, и товарищ никак не мог приложить плакат ровно к стенду. Рваное изображение врача лежало на тротуаре. Ветер подхватил обрывки и понес над землей.

Сорок пять минут спустя.

Павел. Они никогда не перейдут. Будет Венесуэла. Моей сестры муж говорит: я бы хоть за кота проголосовал, только не за него.

Прораб поднес телефон к уху. Павел опустил взгляд вниз. Он опирался на перила, на подложенные ладони. Серое море плитки под ногами. Вскинув голову, прораб посмотрел куда-то за Павла. Карманы его пиджака были туго набиты срезанными лентами. Ленты торчали из карманов, красные и белые. Павел привстал с перил. Обернулся, одновременно проведя ладонью по штанам сзади. Посмотрел на дорогу. Заложил большой палец под ручки торбы, висевшей у него на плече. По дороге ехали машины и автобусы, ничего необычного. Павел повернулся обратно к прорабу

и увидел его спину. Прораб уже успел отвернуться, он стоял лицом к домукрепости и ждал ответа на свой звонок. Поднял голову в ожидании ответа и посмотрел вверх и вперед. Павел смотрел в спину прораба, на его светлый пиджак. Потом отвернулся и посмотрел вбок. И увидел на дереве, это было хвойное дерево, увидел, что к верхним веткам привязаны ленточки. Они висели на высоких ветках, как цветы среди иголок, как сирень, как удивительная бело-красно-белая гирлянда. Их было много, и они были высоко. Глядя на эти ленточки, Павел слегка усмехнулся и перевел взгляд на прораба. Прораб засовывал телефон в карман брюк. Брови его были сведены в повседневном будничном раздражении и недовольстве.

Павел. Владимирович!

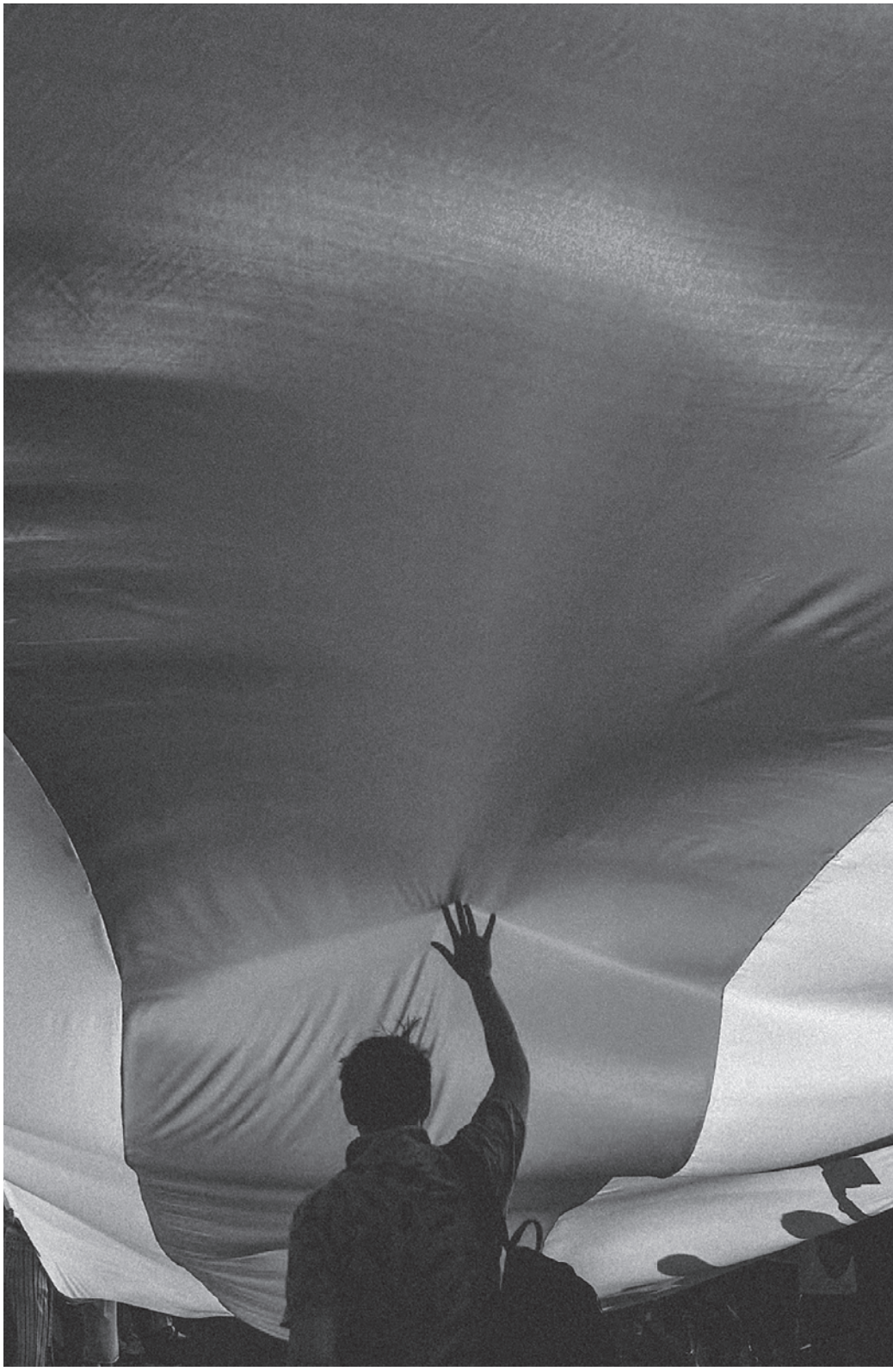
Он вскинул брови, а следом взгляд вверх на дерево, указывая прорабу на ленточки. Прораб проследил за его взглядом, поднял голову и увидел ленточки среди сучьев и игл. Опустил голову и шагнул к Павлу без всякого выражения. Подошел к перилам, остановился рядом с Павлом, взялся за перила, с которых были срезаны все ленточки. Посмотрел вперед. Лицо его было устремлено к дороге.

Прораб. А мы никому не скажем… Правда, Павел?

Павел. Правда, Владимирович.

На дороге сигналили. Пронзительные, резкие требования. Все хотели, чтобы трактор скорее уже свернул. Сам трактор свернул, но прицеп пробуксовывал на бордюре. Но вот колеса прицепа вскочили на бордюр, и трактор поехал. Прораб и Павел увидели Алексея. Тот сидел в открытом прицепе и смотрел на деревья, его болтало туда-сюда. Рядом с ним они увидели еще мужчин. Все были в специальных желтых куртках службы механизированой уборки города. Только Алексей был в зеленой. Трактор остановился среди деревьев. Мотор заглох, мужчины начали вставать, поднялись на ноги. Водитель вышел из трактора. Это был кудрявый мужчина без бороды и усов, в синем затертом комбинезоне. Стоя на земле, он натягивал спецовочные рукавицы. Мужчины начали выпрыгивать из прицепа. Павел поднял руку, приветствуя Алексея. Мужчины выкатывали из прицепа железную бочку. Некоторые уже стояли с граблями и метлами на земле. Желтые пятна среди черных стволов. Алексей двумя руками тянул из прицепа длинную палку. Мужчины подхватили бочку и опустили ее на землю. Павел и прораб увидели, как двое мужчин взяли бочку и понесли. Палка, которую тянул Алексей, оказалась длинным черенком с пушистой круглой кистью. Алексей вскинул кисть на плечо и пошел следом за мужчинами, которые несли бочку. ◆

2021



Евгения Балакирева

ОРАТОРИЯ

Пьеса

Евгения Балакирева (род. в Минске в 2000 году) – драматург, режиссер. Училась в Белорусской государственной академии искусств по специальности «режиссура театра кукол». В 2020 году переехала в Польшу как стипендиат программы Константина Калиновского (программа поддержки молодых белорусов, которые не могут получить высшее образование в Белоруссии из-за политических убеждений). «Оратория» – первая пьеса Евгении Балакиревой.

От автора. «Оратория» – текст о постсоветском детстве и взрослении, ритмизированная рефлексия о точке невозврата. О том, что остается в прошлом: в детстве, сомнениях, выборе. При пересечении границ родины время замедляется; особенно если не знаешь, когда вернешься. Все приобретает метафизические смыслы. Свежие воспоминания переплетаются с детскими диафильмами, а лейтмотив один: насилие.

Диктор. Вы будете слышать мой голос. Он поможет вам в путешествии в глубь Европы. Всякий раз, как вы услышите мой голос, с каждым моим словом вы будете проникать все глубже, становясь все более открытым и восприимчивым. Сейчас я буду считать до десяти. На счет десять, вы будете в Европе.

Я говорю: один.

Вы едете в автобусе. Желтая, двухэтажная коробка с синей надписью: «Эколайнс». Посмотрите в окно. За ним – заснеженный, понурый город на одну всем известную букву, которую автор специально не станет прописывать, чтобы избежать вторичности и тошнотворности метамодернистских отсылок.

Два.

Перед глазами мелькают коробки домов, магазинов, силуэты. Вас поглощает заочное чувство тоски по этому городу, людям, безвкусным вывескам на фасадах зданий в стиле сталинского ампира и, прости господи, табакеркам.

Три.

Автобус начинает ехать быстрей. По беднеющему с каждой секундой пейзажу еще городского ландшафта вы наконец понимаете, что покидаете этот город. Покидаете и знаете, когда вернетесь сюда снова.

Четыре.

Вы покинули город. Звук трения шин колес о стык между бетонными плитами вкупе с храпом сидящего за вами попутчика придает ритм вашему нарастающему чувству тревоги.

Пять.

Вы становитесь свидетелем диалога двух сидящих впереди мужчин. Они едут в Европу на заработки. Обсуждают политику и то, как провести через границу «кремлевский сервелат». Вам становится страшно.

Шесть.

Вы вспоминаете, что бутерброды, которые собрали вам в дорогу, тоже с «кремлевским сервелатом». Вы не голодны.

Семь.

Автобус делает остановку в Гродно. Вы выходите на улицу и идете в сторону места для курения. Работяги, которые уже придумали, куда спрятать «кремлевский сервелат», идут туда же. Вы впервые задумываетесь о том, что стоит бросить курить.

Восемь.

Из окна автобуса вы видите километровую очередь из грузовых фур и понимаете, что вы на границе. Тучный, среднего возраста пограничник сообщает, что вам не хватает документов для пересечения границы. Двадцать минут вы судорожно пытаетесь решить проблему, но в глубине души надеетесь, что вас все-таки не пропустят. Но пропускают. Вы садитесь на свое место и едете дальше.

Девять.

Между двумя постами границы автобус останавливается около магазина. Вы видите, как из него выходит мужчина с пачкой «Минска» в руке. Вы тоже хотите «Минск», но сдерживаете себя, пока автобус не двинется дальше.

На счет десять вы будете в Европе.

Я говорю: десять.

Автобус едет по лесной дороге в полной темноте. В блеклом свете фар вы видите, как за окном бушует метель, покрывающая все вокруг толстым слоем снега, и баннер с надписью: «Жыве Беларусь!»

Вы в Европе.

Женский голос (*как будто в телефонной трубке*). Привет! Пишу голосовое, потому что скоро выхожу из автобуса и нет времени разговаривать. Со мной все хорошо, спокойно пересекла границу. Так странно, всю дорогу вспоминала детство. Даже то, что казалось давно пережитым и забытым. (*Пауза. Сдавленный смех*.) Нет, показалось.

***

Как на нашем на балконе,
Вся повесилась семья:
Мамино платье в старом фасоне,
Бабушкин плащ и майка моя.

Раз.
На майке моей – олимпийский мишка,
Вернее, то, что от него осталось.
Майка мне эта большая слишком,
Майка от мамы в наследство досталась.

Два.
Платье мамино белое, в клеточку,
Мама моя в нем очень красивая,
Его, еще будучи маленькой девочкой,
Когда-то давно бабуля носила.

Три.
Бабушкин плащ шили веками,
По нитке его плели поколения.
Рвали и связывали лоскутами.
Его мне подарят на день старения.

***
Я стою курю на балконе.
В наушниках любимая песня детства…
I dream of rain
I wake in pain.
Пожалуйста, только не pain…
This desert flower
This desert rose.
Срочно заряд ностальгии в мозг.
Выдох. Вдох. Я выпускаю дым изо рта.

Бобик сдох.
Бобик играет в прятки.
И я снова там, на детской площадке.

***
Помню песочницу, много игрушек,
Песок в ведерке красного цвета.
С наклейки стерлось слово «детский»,
Остался только поблекший «мир».
А я улыбаюсь. Я – археолог.
Ищу я сокровище в жарких песках.
И вдруг мои руки находят что-то,
Машинку с конструктора, самосвал.
Я представляю, как буду играть с ней,
Как буду катать игрушки в такси.
Но только сперва я машинку помою,
А то в животе заведутся глисты.
Ну а сейчас поиграю в песочек,
Слеплю я большого из формочки льва.
В глаза мне светит огромное солнце,
От солнечных бликов в глазах пелена.
Любила ловить визуальные трипы.
Открыла глаза в мире серых панелек.

С мамой за руку из детского сада,
Пешком по цветочному полю, железке
Идем в район спальный, чтобы не спать.
Дома мама даст супа горячего,
Но я не сожму свою ложку в руке.
Я маме скажу: покорми, как раньше,
Сама, будто птица, а я твой птенец.
И мама кормила, и я улыбалась.
Это было моим ритуалом,
Где мы были с мамой – единое целое,
Где мама – защита, где мама – мама!

***
I dream of rain
I wake in pain.
Пожалуйста, только не pain.

***
Наступила темнота.
Снег. Раннее утро. Санки.
Я в детской дубленке, закутана в шарф.
Бабушка тащит меня за веревку,
Идет по сугробам, тяжко дыша.
«Не ходи за ворота».
Бабушка купит журнал «Умняша».
В нем выкройка куклы маленькой пчелки.
Мы вместе начнем ее делать ночами.
Впервые взяв в руки нитки, иголки.
«Кто на улицу попал,
Заблудился и пропал?»
И я растворяюсь в любви и заботе.
Бабушка ставила мне диафильмы,
Читала их вслух, как актер озвучки
Из одноголосных старых фильмов:
«Горе! Горе! Крокодил
Солнце в небе проглотил!»

Тик-так, часики
Идут по стрелке на расстрел.
Выдох.
Вдох.
Пуля в сердце. Бобик сдох.
Выдох. Вдох. Выдох. Вдох.

Новый мужчина стал моим папой,
Нас стало трое, мы стали семьей,

И я перестала видеться с бабушкой.
Бабушка стала «плохим человеком».
Я плакала, злилась, я не понимала,
Почему моя бабушка стала плохой, –
Мы с ней не успели доделать пчелку.
Бабушка, пусть она будет с тобой:
Ей здесь не место, со мной будет плохо.
Здесь папа кричит и маму бьет.
Боюсь, что папа мой ей не понравится,
Она папу ужалит и тут же умрет.

Мама, ты меня любишь?
Конечно, люблю.
А кого ты любишь больше, меня или брата?
Я люблю вас одинаково.
Тогда почему ты проводишь с ним больше времени?
Потому что он маленький.
А мне, блин, семь лет.
С фига ли я вдруг стала взрослой.

Я смотрюсь на себя в зеркало в ванной,
На отражение в море разводов.
Я смотрю на брови, ресницы,
Нос и губы.
Не смотрю на глаза,
Чтобы не встречаться с собой.
Смотрю на свою проблемную кожу.
Руки тянутся к воспаленному бугорку.
Но я прерываю движение рук.
Я боюсь, что ты снова зайдешь без стука,
Чтобы посмотреть, чем я здесь занимаюсь.
Я боюсь краснеть, стоять и мять руки,
Слушать лекции о вреде мучного и сладкого.
Опускаю взгляд вниз по телу.
Смотрю на растущую грудь.
Белье мне давно не по размеру.
Хочу попросить купить новое,
Но после прошлого раза
Мне стыдно ходить с тобой
По магазинам нижнего белья.
Ты снова оставишь открытой шторку.
В ответ на мою просьбу прикрыть ее
Ты с усмешкой скажешь:
«Да кому ты здесь нужна?»
И я, залитая краской,
Блестящими от слез глазами,

Прикрываясь всеми возможными способами,
Буду мерить выбранный тобой ужас.

***

Иду на кухню. Чай остыл.
Пить его больше не хочется.
Но пью, под тиканье в такт часов.

Тик-так…
Висят здесь, сколько я себя помню.
Тик-так…
Хорошо, что в них нет кукушки.
Тик-так…
А то б я их разбила вдребезги.
Тик-так…
В один день. В двенадцать часов.

Ты сидишь рядом каждое утро.
Пьешь кофе, смотришь какую-то чушь.
Я смотрю на тебя украдкой,
Вполглаза, чтобы ты не заметила.
Я смотрю на твои морщины,
Красные яблоки глаз, синяки,
Жидкие, седые местами волосы,
Тонкие пальцы с сигаретой в руках.
Почему ты так быстро стареешь?
Неужели я тоже стану такой?
Мама – первое слово.
Главное слово в каждой судьбе.
Мама, меня не будет дома,
Оставь свои проблемы себе.

Мать. Ты меня любишь?
Дочь. Что случилось?
Мать. Ничего, я просто спросила: ты меня любишь?
Дочь. …Люблю.
Мать. Любишь?
Дочь. Если бы я тебя не любила, мне не было бы так больно на тебя смотреть. Ты снова рылась в моих вещах?
Мать. Нет.
Дочь. Не ври мне.
Мать. Ты мне не ври.
Дочь. Ты о чем?
Мать. Я знаю, что ты куришь.
Дочь. Мне двадцать один.
Мать. И ты все еще моя дочь.

Дочь. Это смешно.
Мать. Как же ты похожа на своего отца!
Дочь. Почему?
Мать. Ему тоже на меня наплевать.
Дочь. Он умер.
Мать. Ему всегда было на все наплевать.
Дочь. О мертвых – либо хорошо…
Мать. …либо ничего, кроме правды.
Дочь. …либо ничего.

Звуки митингующей улицы. Лозунги не те, что дают сразу понять, какие это митинги, а отсылающие.

Тишина. Старый класс. Толстой на стене
Висит между Блоком и Пушкиным.
Сидит класс. 5 «Т».
Он после контрольной
Разбирает свои ошибки.

Сижу я.
Мне досталось больше всех.
Все исписано красной ручкой.
Я пишу.
Исправляю.
Взгляд на время.
Пишу.
Взгляд на время.
Сижу.
Снова время.
Пишу. Исправляю.
Ошибка в слове «Свобода».
Написала его через «а».
Думаю: все вроде логично,
Зачем в «Свободе» столько округлостей,
Что и произносить его как-то неприлично.
Два «о», как две оковы.
А слово ведь не воробей.
Нельзя сажать его в клетку
И любоваться благородной милозвучностью гласных.
Слово «Свобода» нужно кричать,
А не ждать,
Пока оно задушит всех несогласных
Двойным узлом на шее.
Звонок.
Несу пустую тетрадь
На стол к учителю русского.

Будет два.
Плевать.
Хочу писать
«ЦТ» по белорусскому.

Голос дочери (*слышится как будто через телефонную трубку*). Привет, мам. Оставляю голосовое сообщение, потому что знаю, что, если мы будем говорить вживую, ты станешь истерить и отговаривать меня принимать какие-либо решения, а мне и без этого сейчас плохо. Я забираю документы из вуза. Я правда не знаю, что мне делать и куда теперь идти, но я уверена, что это правильное решение. Единственное правильное решение. Возможно, мне придется переехать, чтобы продолжить учиться, но это еще не решенный вопрос, я не знаю, как оно будет на самом деле. Я люблю тебя. Надеюсь, что ты все поймешь. Перезвони, как успокоишься.

***

Диктор. Если взять одного ребенка и заставить его любить свою родину так, как любит он сам себя, со всеми ее плюсами и недостатками, то мы получим зациклившегося неврастеника, который не любит ни себя, ни тем более родины. И не найдя места ни в одном, ни в другом будет чувствовать себя вечным эмигрантом, который всю жизнь будет мечтать уехать, вырваться из сковывающих его объятий родины куда-нибудь далеко-далеко, где не сможет полюбить уже никого: ни другой страны, ни других людей, ни тем более себя.

Если взять десять детей и заставить их любить свою родину так, как любят они сами себя, со всеми ее плюсами и недостатками, то мы получим класс лицемеров, которые не любят ни себя, ни родины, ни тем более друг друга. Которые будут готовы подставить, унизить один другого ради того, чтобы выслужиться перед родиной, казаться ей достойным ее сыном, но которые всегда будут недостойными в глазах родины, друг друга и самих себя.

Если взять сто детей и заставить их любить свою родину так, как любят они сами себя, со всеми ее плюсами и недостатками, то мы получим казарму болванов, которым безразличны судьбы других людей, родины и даже своя собственная судьба. Которые, давясь солдатской кашей, будут считать дни, когда они наконец отдадут долг родине и, задаваясь вопросом, когда они вообще успели ей задолжать, начнут выращивать из своего безразличия ненависть: к другим людям, к родине и к самим себе.

Если взять тысячу детей и заставить их любить свою родину так, как любят они сами себя, со всеми ее плюсами и недостатками, то мы получим плеяду чиновников, которые будут лить людям в уши вековую пропагандистскую чушь, думая в это время лишь о том, что нужно сделать и сказать, чтобы было проще пользоваться другими и родиной во имя собственной выгоды.

Если взять миллион человек и заставить их любить свою родину так, как любят они сами себя, со всеми ее плюсами и недостатками, то мы получим обезжизненную серую массу, где каждый за безразличием скрывает страх и тоску, метание от любви до ненависти к людям вокруг, к родине и к самим себе. Где каждый боится говорить о своих мыслях и чувствах, чтобы только не отвечать на вопрос: «А что тебя не устраивает?» Боится, потому что не знает ответа. Потому что, стоя у школьной доски, он учился говорить по учебнику, в котором не было слов «не устраивает». И думая, что для терзающих его чувств в языке, которому его учили, нет подходящих эпитетов, он старается вырваться туда, где люди могут общаться, выражая своим языком полную палитру чувств.

Где для ответа на вопрос: «А что тебя не устраивает?» – каждый может подобрать свои собственные слова? Где люди действительно любят, ведь понимают и себя, и слово «родина», и других.

Если взять десять миллионов человек и заставить их любить свою родину так, как любят они сами себя, со всеми ее плюсами и недостатками, то мы получим покалеченную нацию, где каждый борется с посеянной любовью и взращенной ненавистью к людям вокруг, стране и себе самим. Где каждый со всей силой бежит от своей родины, от любимых, семьи и друзей, от коллег, квартирантов и страшных кассирш, от БелАзов и тракторов «Беларусь», от попов, евреев, высохшей осенней травы, и лесов, и полей, и зубров, и скрипучих дверей, и очередей в магазинах, и бабушек у подъезда, и от самого подъезда, от паутины на потолке, от пыли, от грязи, от обосранных коров и чиновников, от Каменной горки, Малиновки, Лошицы и даже Юго-Запада. Бежит, бежит, бежит в поисках той самой родины, но никак не может найти дорогу, которая туда бы привела, а он бежит и бежит, не зная, не догадываясь о том, что не существует ни людей, от которых он бежал, ни этой самой родины, ни его самого.

***

Закрываю глаза.
Погружаюсь в сон.
Предо мной расстрельная комната.
На стене висит мятая простынь,
На ней блеклый луч диафильма.
Грязь на стекле выглядит так,
Как молекулы под микроскопом.
Может, я тоже под ним?

Начинается сказка: две овцы и пастух.
Поле залито исполинским солнцем.
Над полем кружатся птицы:
Раз птица.
Два птица.
Хочется застрелиться.

Убиться.
Забыться.
Закрыться.
Вскрыться.
Застрелиться.
Три птица.
Рядом лес. В том лесу
Природа встречает август.
Пастух гладит одну овцу,
Другая щиплет травку.

Пастух подходит к другой овце,
В руке бутылка, на лице улыбка,
Он ей велит называть его папой,
Овца кивает без блеяния.

Пастух возвращается к первой овце,
Но она бежит в сторону леса,
Овца убегает к свободным волкам,
Пастух побежал за ней.

Догнал, вернул овцу назад,
Обратно хлыстом гнал по полю.
Держит за шерсть ее, бьет по лицу,
Удар за ударом. За ударом удар.

Пастух бьет одну овцу,
Другая щиплет травку.
Нет, не могу. Не могу смотреть.
Закрываю глаза руками.
Не надо, поставьте другие картинки,
Мне не нравится эта сказка.
Овце было больно. Она не сдается,
Пытается убежать все дальше.
Но каждый раз, возвращая обратно,
Пастух ее бьет все сильнее.

Уставши гоняться за вшивой овцой,
Пастух заковал овцу в цепи.
Сбрил с нее шерсть, в надежде, что так
Она его полюбит сильнее.

Под железным кольцом кровавая рана,
По ночам овца стонет от холода.
Но сердце рвется на волю, к волкам,
Чтобы только не быть этим волком.

Овца говорит ему: все равно убегу,
Не буду с тобой, хоть убей меня.
Пастух убивает одну овцу,
Другая заходится в блеянии.

Солнце на небе становится красным,
Хор птиц стал ультразвуком.
Еще живая овца кричит:
Папа, ну ты и сука.

Луч диафильма гаснет,
Расстрельная комната схлопнулась.
Я просыпаюсь в холодном поту,
Глаза залились слезами и ужасом.

***

Письмо.

Встаю с кровати. Включаю свет. Беру лист и ручку. Начинаю писать. Стихи. Нет, не стихи, письмо. Кому? Не знаю. С чего начать? С «Привет»? Инфантильно. «Здравствуй»? Банально и старомодно. Szanowna pani? Ты в своем уме?

Дорогая бабушка (восклицательный знак). Как ты (знак вопроса). Как твое здоровье, твоя нога (запятая). всё еще болит (вопросительный знак).

Рука онемела. Больно держать ручку. Все еще не знаю, что писать. *Со мной все в порядке (точка или знак вопроса). Кушаю много, учусь хорошо, исправно делаю домашние задания. Ты только не переживай за меня, знаешь ведь, что не пропаду. У нас наконец-то весна. Можно наконец надеть что-нибудь полегче и не выглядеть, как Морозко. Помнишь, в детстве ты включала мне диафильм «Морозко»? И я маленькая заворачивалась в одеяло на кровати и смотрела, как меняются картинки на белой простыне. Они у тебя остались? Диафильмы. Можно я их возьму, когда приеду? Хочется посмотреть сказку. Хорошую, добрую сказку, где все проблемы решаются за пару картинок и где все обязательно заканчивается миром, любовью и счастьем. Интересно, а что происходит с героями, когда сказка заканчивается? Может, они тоже возвращаются в свою реальность, где после свадьбы приходят бытовые проблемы и понимание, что они все-таки поторопились? Где желания, исполненные добрым волшебником, не принесли им счастья, а ковер-самолет унес их в неизвестном направлении, после чего их никто никогда не видел?*

Лист заканчивается. Господи, что со мной происходит? Зачем я все это пишу? Зачем терзать ее своими проблемами? Зачем ей знать о том, как мне плохо? Зачем ей знать, что здесь я чувствую себя грязной, одинокой, никому не нужной…

Помнишь, в однушке на Юго-Западе у нас была собака? Такой серый пудель. Старенький уже. Не помню, как его звали? Кличка была у него абсолютно дурацкая, что-то вроде Рекса или Барбоса. Он еще такой ласковый был, что все его любили, и ты не боялась выпускать его гулять одного, когда у самой на прогулки не было времени. И он всегда возвращался. Всегда. Кроме одного раза. А мне не было интересно, куда он пропал. Я была злая, потому что до этого он меня цапнул, когда я снова таскала его за шерсть. И я расплакалась, побежала к тебе жаловаться. Кажется, ты его тогда даже за это ударила. Как ты думаешь, что с ним стало? Почему он не вернулся? Когда наступает момент, когда мы больше не возвращаемся? А если вернемся, откроют ли для нас дверь?..

Выдох. Вдох. Выдох. Вдох.
Пуля в сердце, Бобик сдох. ◆

2020–2021

Анастасия Василевич

ПОТЕРЯННЫЙ ВЕК

Пьеса

Журнальный вариант. Впервые опубликовано на сайте www.kolyada-theatre.ru

Анастасия Василевич (род. в Минске в 1997 году) – театровед, драматург. Окончила Белорусскую государственную академию искусств. Магистр театроведения. Руководит Центром белорусской драматургии, курирует независимые проекты; ридер фестиваля молодой драматургии «Любимовка» и конкурса-фестиваля современной белорусской драматургии WriteBox. Автор пьесы «Liebfraumilch / Молоко моей матери», опубликованной в антологии современной белорусской драматургии «Все нормально. Ее версия». Текст Mr. Richard поставлен в Центре визуальных и исполнительских искусств ART Corporation.

От автора. «Потерянный век» – пьеса-коллаж, попытка проникнуть в XX век, понять его художественное прошлое и настоящее. Прямой диалог с декадентами, некое «бесконечное сознание». Любовь, революция и смерть вторичны. Эта пьеса – поиск ориентира, желание вспомнить все, что было утрачено.

1

века
вены
верность
вендетта
вето
вера
Вена
Верлен
Верни
висельница
верлибр
велюр
вербена
венок
вечный
век
В.

Товарищ Сталин,
вы большой ученый –
В языкознанье
знаете вы толк, толк,
А я простой
советский заключенный,
И мой товарищ –
серый брянский волк.
За что сижу,
воистину, не знаю,
Но прокуроры,
видимо,
правы.
Сижу я нынче
в Туруханском крае,
Где при царе
сидели в ссылке вы[1].

Tout est bien Tout est bien Tout est bien Tout est bien Tout est bien Tout est bien Tout est bien[2].

У тебя все хорошо? Остановись. Прекрати танцевать. Пожалуйста! Ты слышишь? Tout est bien?

Tout est bien qui finit bien[3]. Остановись! Мне страшно. Перестань! Почему тебе не страшно? Пожалуйста, ну остановись же! Нет! Пожалуйста, нет! Нет! Ответь мне что-то. Нет. Ну давай же, танцуй, ты же танцевал. Вставай! Я говорю, вставай! Танец, я хочу видеть твой танец! Я хочу вспомнить!

– Невозможно работать, когда нет интернета. Сегодня опять что-то?

1.
Навеяно музыкальной композицией Дины Верни «Товарищ Сталин» на стихотворение Юза Алешковского «Песня о Сталине», опубликованное в журнале «Новый мир», 1988, № 12.

2.
Все хорошо (*с фр.*).

3.
Хорошо все, что хорошо кончается (*с фр.*).

– Да нет. Тебе письмо пришло.
– Прокси еле помогает. Обновилось, пишут, что да.
– Что это за страна без интернета… Положила тебе на стол.
– Албания. Спасибо, потом посмотрю.
– Почему Албания?!
– Не знаю. О, вообще сдох. Ни псифон, ни прокси не тянут.
– Попробуй по этой ссылке.

Вчера мы хоронили двух марксистов. Сегодня интернет.

версия
вектор
время
купить вино, коньяк, сухофрукты

Я трогала Марину, тебя и Блока. Я не помню ménage à trois[4] с тобой. У Блока пахнет изо рта? Он алкоголик. Я не хочу целовать Сашу, я хочу целовать время. Мне предложили эфир или только выпить? Кто-то принес непереводную поэзию. Какие у тебя руки? Какое лицо на ощупь? Я забыла. Мы же недоедали, мы же постоянно недоедали. Каково заниматься сексом с человеком, который вечно недоедает… Который вечно болеет и вечно пьян. Который вечно пишет. Как любить такого человека? Когда? В каких перерывах между землей и трупом, между телом и прахом, между временами? Мне не хватало смазки, мне не хватает смазки, чтобы проникнуть сквозь XX век, чтобы память тысячелетий проникла в меня. Мне не хватает сказки.

консилер лило в миле
дезодорант
гель для душа
освежитель для унитаза
прокладки
шампунь
ватные диски
зубная паста
туалетная бумага
полотенца
средство для мытья посуды
пакеты для мусора
щетка зубная
чай черный и зеленый
проколоть уши
постричься
обманка в нос
отложить на справу

4. Любовь втроем (*с фр.*).

Между землей и трупом труха
между землей и трупом цинк
между землей и трупом метафора
между землей и трупом надежда
между землей и трупом жизнь

– Я себе налью.
– Наливай сколько хочешь.
– У меня совершенно неправильное чувство ориентации[5].
– Марина.
– Я никогда ничего не нахожу, я нахожу всегда обратно тому, что ищу.
– По-моему, ты уже дошла. Ты уверена, что тебе нужно еще?
– Моя забота всегда будет дойти: не до душ людей, а до их двери.
– Сегодня ты пришла к нужной.
– Я не шучу, это очень серьезно: какое-то топографическое идиотство и рок.
– Дождь идет.
– Идет.
– Ладно, ты устала. Я пойду.
– Иди. Стой. Давай еще по одной.

бокалы
пепельница
коврик для ванной
пошить подушки для кухонных стульев
масло для тела
парфюмированный спрей для тела (с блестками, возможно)
тени коричневые палетка
расческа накручивающая
чай
линзы
оплатить коммуналку 45 р.
проездной 38 р.
полка для ванной 40 р.
косметология ноги/уши 50 р.
корзина плетеная 50 р.
сироп для кофе 10 р.
бальзамический соус 10 р.
взбиватель молока 15
кружки

– На частной квартире арестовано 95 человек, среди них военные, переодетые в женское. Как выяснилось, они шумно и пьяно отмечали свадьбу[6].

5. Из письма Марины Цветаевой Ариадне Берг.
6. Из сводки Петроградского уголовного розыска (1921).

– Это же надо, донос на своих же. В Петрограде сейчас все хотят дурацкой славы.

– Тебе повезло туда не дойти. Мужчины в женских платьях! У тебя странные дружбы.

– Ты ничего не понимаешь. Это забавно.

– А что Коля?

– Что Коля? Он знает, что я пишу лучше.

– А что думаешь ты?

– Я думаю, что я сильнее.

– Ты развратнее, Аня.

– Я больше понимаю.

– Ты суфражистка.

– Я вас умоляю. Это у Санд суфражизм. А у нас Россия. Что еще пишут?

– Пишут, что натуристы опять у Кремля.

– Это ничего не значит. Но уж лучше, чем пушки.

Я хотела отгородиться от него. Ширмой или заслонкой, чтобы он не мешал мне читать по ночам. Хотела личного пространства. Глупости. Глупости. Какие глупости. Быть такой идиоткой. Это я ему мешала, я знала, что у него бессонница, но читать было важнее, ублажать свое эго всезнайки. Сейчас я бы разрушила все стены, вскрыла бы гроб, порвала облака, чтобы ничто не отделяло нас друг от друга. Никогда. Прости меня за мои глупости.

Ты простил меня? Я прощаю тебя. Ты будешь ждать меня там?

– Конечно, тут все тебя ждут. В вашем Минске все по-свински. Вот где настоящий отдых, здоровый отдых. Огурцов я тебе уже насобирал. Они в мисочке стоят.

– Слышали новость? Бог ушел от меня. Я согрешаю так же часто, как курю сигареты. Одну за одной. Из своего окна я вижу тропинку, которую вытоптала Ева. Она оплакивает то место, где был когда-то рай. Я посоветовала ей поставить надгробие в виде разбитого сердца. Может, Бога это разжалобит. Но она сбросила мой звонок. Обиделась. Ты не такой сентиментальный, как она, ты не обидишься, да?

– Просто приезжай.

– Мои предки Адам и Ева. С пустой головой и двумя стаканами водки. Злость, я чувствую сильную, невыносимую злость. Я чувствую вину. Злость никуда не уходит. Зло никогда не уйдет. Я злюсь на себя.

Техно легко сводить по квадратам. Поэтому многие начинают с техно. Я слушаю его трезвой. Как и Бетховена, Шуберта, Верди. Злорадствую и ликую, что они не слышали техно. Ведь это музыка свободы, которая послала к черту все, что они так долго строили. Луп, луп, луп – музыка, звучащая как технология. Вы пытались построить технологичное общество за пять лет, длиною в жизнь. Но у вас

не получилось. Теперь трансмолитвы – на каждом танцполе. Каждому нужен свой ритуал. RIP.

Le bateaux
ivre
notre temps
mourir
vivre.
Rimbaud[7]

– Я всецело на вашей стороне и думаю, что нам придется прибегнуть к чему-нибудь такому, если мы не хотим, чтобы наша милая тройка распалась. Бодлера мы выучили наизусть, от надушенных папирос нас тошнит, и даже самый легкий флирт никак не может наладиться[8].

– Вы принесете ко мне эфиру, и мы все вместе будем его нюхать. И он будет… конечно.

– Но это же вредно! Под глазами пойдут круги, будут дрожать руки…

– А у вас так не дрожат руки? Попробуйте поднимите стакан с водой! Ага, не смеете, так скажете, не дрожат?! Господи, какие вы скучные!

– Я знал, что придется прибегнуть.

– И что же он у вас?

– Самый настоящий. Держите.

– Как же его надо вдыхать?

– Приложите одну ноздрю к горлышку и вдыхайте ею, а другую зажмите. Кроме того, не дышите ртом, надо, чтобы в легкие попадал один эфир.

– Я чувствую, что поднимаюсь.

А сейчас карантин. Я гуляю от Кремля до «Ашана». Я приехала в Москву нелегально.

У меня болит сердце. Оно болит не потому, что я курю, пью, думаю, мало сплю. Оно болит потому, что в нем есть боль.

Мне нравится си бемоль и полонез Огиньского. Мне не нравятся этюды и играть гаммы. Семь нот, семь цветов радуги и семь дней. В них и мыслях о них я банальна. Я больна. Я на балу.

Вронский и Таня. Моя усадьба разваливается, высокие потолки покрылись трещинами, стены холодные и серые от пыли. Вчера мы танцевали на ковре, а сегодня на костях. Я потеряла свой мир. Мозаика стерлась, веранда развалилась, мраморные перила валяются на входе возле таких же обреченных ваз. Пахнет весной. Весны нет. Помоги мне, помоги мне найти свое прошлое. Платье расползается белыми полосами, которые никак не залатать. Отрепье, повсюду отрепье, я все продолжаю

7. Корабль Пьяный наше время умирать жить (*с фр.*) – Артюр Рембо.

8. Из «Путешествия в страну эфира» Николая Гумилева.

сшивать расходящиеся швы своими венами. Зачем мне это? Зачем мне это? Я распускаю свои вены и начинаю танцевать. Я снова стою на ковре, он пахнет паленой шерстью и становится прекрасно красным. Пошло как пошло. Я вижу на нем кириллические узоры и арабскую вязь, санскритские надписи и контуры идиша. Я вижу на нем себя.

Как пала, что значит пала? Тысячи людей идут сюда? Ты шутишь? Это безумие. Я слышу смех. Ты там? Я не верю. Боже, как так… Не верю. Если ты принесешь кусок этого бетона, я попробую. Я хочу о него погреться. Мы дождались. Боже мой, Боже! Я возьму вино и пойду к набережной. Я жду тебя, слышишь? Я буду ждать тебя всю ночь. Я буду ждать тебя и осколок этого бетона, чтобы поверить, так твою мать.

Make love not war
Make love not war
Make love not war
Make love not war[9].

Запах, на прогулке из цветочного магазина, разом воскрешающий цветочный бой и ее цветком. Облако с румянцем ее щек. С изгибом ее щеки. Даже жидкий ячменный кофе, пока не налили молока, – с золотом ее глаз. Знаки – были. Любовь всегда найдет. Все было знак[10].

Видела Вас во сне, – Вашу будущую книгу: темно-зеленую, сафьяновую, с серебром – «Словеса злотые», – какое-то древнее колдовство, вроде молитвы (вернее – обратное!) – и – проснувшись – я знала, что Вы ее напишете.

Мне так жалко, что все это только слова – любовь – я так не могу, я бы хотела настоящего костра, на котором бы меня сожгли[11].

Ты кончишь, когда ты уже кончишь? Разрежь эту, черт побери, ногу. Кончай истязать плоть.

Я помню. Помню. Вспоминаю.
Etouffer un perroquet[12]
Perroquet, perroquet…

попугай зеленый,
попугай зеленый,
попугай зеленый
зеленая смерть…

Мне снился сон. Марина, мне сегодня снился ад. Тебя это не волнует. И знаешь, мы все оказываемся никем, потому что самые большие дураки после нас станут мудрецами. Просто потому, что нас нет. Все первично. Вторичен только прах.

9. Занимайтесь любовью, а не войной (*с англ.*).

10. Из «Автобиографической прозы» Марины Цветаевой.

11. Из письма Марины Цветаевой Анне Ахматовой.

12. Задушить попугая («выпить абсент»; *с фр.*).

Желтые листья падают мне на шею, впиваются венком, черствым, как хлеб после молебна; боль, не вытесненная боль вгрызается мне в шею; он не терновый, это просто колючая проволока, ошейник для собаки. Я армейская овчарка, забытая в лесу. Я лечу над холмами Нарнии и Средиземья, пересекаю океан и опускаюсь на вертолете gta в цифровой мир, который мне чужд. Помоги мне, мама, помоги мне, мама. Не надо говорить о ковиде, не надо говорить о политике. Помоги мне, мама, помни меня, мама, я твоя дочь. Я буду помнить. Помоги мне, мама.

погладить рубашку и юбку
заштопать колготы и постирать колготы
постирать белье
постирать полотенца
купить
чай зеленый и черный
паста зубная
линзы
томаты вяленые
мыло жидкое

– Закрой форточку, я не могу это слышать.
– Ты взяла плакат?
– Нет.
– Просто бери этот плакат и пойдем. Им сложно, посмотри в окно. Воздух уже не тот, обратного пути нет. Где пальто?
– Иди, я планирую читать.
– Тебе совершенно все равно?
– Мне не все равно на тебя.
– Знаешь что? Впрочем, не важно. Мне некогда тебя ждать. Это что, «Пена дней»?
– Представляешь, я ее так и не читала.
– Я не знаю, почему я здесь, это бессмысленно. Где пальто? Колонна уходит. Все бессмысленно с тобой. Даже Париж. Пальто!
– Слышишь? Открыли стрельбу. Я поставлю кофе.
– Пальто!
– С сахаром?
– Куда ты дела мое пальто?
– Одну ложку или две?
– Я себе не прощу. Не прощу, слышишь?

2

вешалка Расскажу-ка вам, ребята,
вешенки Жили в лагере мы как,
велорама И на солнце, как котята,
весна Грелись этак, грелись так.

вереск Наши бедные желудки
веселье Были вечно голодны,
вес И считали мы минутки
весло До обеденной поры.
вера Ах, картошка, объеденье,
Вера Лагерников идеал,
венок Тот не знает наслажденья,
вёска Кто картошки не едал[13].

«Родился в России», это почти что – родился везде, родился – нигде[14]. Родился в Беларуси – это: Are You from Russia?

My name is
What?
My name is
Who?
My name is…

Hi kids!
Do you like violence?
Wanna see me stick Nine inch Nails, through each one of my eyelids?
Wanna copy me and do exactly like I did?
Try acid and get fucked up worse that my life is?[15]

– Ты ж соседская дочка? Как твое имя?
– Настя.
– Настя, царское имя. А Горбачева жену звали как, знаешь?
– Нет.
– Рая. Да только не из того рая. Лечили во Франции, в Германии. Страной управляла!

Мамочка, […] На твой вопрос о стихах корейского поэта XVI в. сообщаю: Буддийских раев есть два, один для богов вроде Олимпа и второй для святых, Сукхавати; это вроде дома отдыха на пути в Нирвану. А вот даосского рая нет, ибо в сей системе чистый метампсихоз и одноплановость мироздания. Интересно, кто у тебя редактор, который этого не заметил. Очевидно, специалист по получению зарплаты. […]

100 р<ублей> я получил и благодарю, но вопросом, можно ли присылать больше, изумлен чрезвычайно. Посылки и переводы – это подарки, и зависят только от воли дарящего. Выпрашивать подарки не принято, поэтому я ничего тебе по этому поводу сказать не могу. Помимо этого, я полагаю, что у тебя денег мало, раз ты не можешь приехать на свидание, – так откуда же ты их возьмешь для переводов. Короче говоря – я совершенно запутался и ничего не понимаю, что отнюдь не способствует поддержке тонуса моей жизнедеятельности[16].

13. Слова и песня Владимира Попова.

14. Из «Автобиографической прозы» Марины Цветаевой.

15. *Eminem.* My Name Is:
Привет! Меня зовут…
Что?
Меня зовут…
Кто?

Привет детки!
Вам нравится насилие?
Хотите посмотреть, как я проткну себе веки девятидюймовыми гвоздями?
Вы хотите подражать мне и повторить мой поступок?
Попробовать цианин и устроить себе жизнь покруче моей?
(*с англ.*)

16. Из письма Льва Гумилева Анне Ахматовой.

Ты проверила списки? Значит, не показалось. У него осталась собака, надо что-то решить с ключами, может, он оставил кому-то запасные? Передачу собрала? Сейчас скину ссылку на перечень вещей. Звони пока в Жодино, я в Барановичи. Надо понять, где он. Машина у кого есть? Окей, позвоню Паше, его вроде в списках нет.

Ктурэ място пан?
То есть Вроцлав
Бухой
Синие отсветы
куртка рыба
пластиковые стаканы
собака – было бы слышно
возраст
Й
ЧУП «Телетехника»

Захвачу Поэта-альпиниста и м.б. еще что-нибудь. (И последняя наглость) будет ли у меня кофе «a volonte»??? Целый мой кофейник, чтобы никого не спрашивать. Могу привезти свой.

Я еще ни разу – за всю весну – не была в лесу![17]

Готовлю еще книжечку: «Современникам» – стихи Вам, Блоку и Волконскому. Всего двадцать четыре стихотворения. Среди написанных Вам есть для Вас новые[18].

Подкова висит над дверью для удачи. Дача. Твоя дача. «В Минске все по-свински». А дача лучший отдых, чем Италия, Германия, Дания. А на ужин будет картошка, картошка из подвала. Мы едим картошку мешками. Ты купил мне кольцо на память. Как у Ахматовой в «Сказке о черном кольце». Я его потеряла. Помню, как ты держал его в руках, чтобы оно мне принесло удачу. Удачу в придачу. Ты хотел переехать туда, где родился. Зачем?

– Поставь кофе. Не надо в гейзерной, просто залей. Ты сегодня ела? Пила кофе. Ты слышишь себя? Я вот о том же, я тебя тоже не слышу. Да опусти ты уже, долго будешь держать его в руках? Так-то лучше. Что с кофе? И возьми себя в руки, черт побери.

Pourquoi, pourquoi, pourquoi. Porque[19].
Мясник душит темными лапами менее беззащитных, чем он сам.
Он бьет, он истязает, он режет.
Красные куски сливаются с кровью его порезанных рук.
Зачем ты порезал себе руки? Ты должен был порезать чужую ногу.
Ее должны съесть на священный обед, ею должны отравить
мусульманина,

17. Из письма Марины Цветаевой Ариадне Берг.

18. Из письма Марины Цветаевой Анне Ахматовой.

19. Почему, почему, почему. Свинина (*с фр.*).

ею должны восхищаться в галерее, ее должен выбрать Хёрст.
Хворост хрустит в камине, хряканье и хлюпанье.

Ты помнишь, зачем ты здесь?
Режь эту гребаную, твою мать, ногу

Что же ты мне не прислала новых стихов? У меня кроме Гомера ни одной стихотворной книги, и твои новые стихи для меня была бы такая радость. Я целые дни повторяю «где она, где свет веселый серых звезд ее очей» и думаю при этом о тебе, честное слово.

Сам я ничего не пишу – лето, война и негде, хаты маленькие и полны мух[20].

– Алло. Алло. Вы ошиблись гомером, номером, блин. Алло! А, это вы. Я согрешаю так же часто, как курю сигареты. Одна за одной. Слышали новость? Бог ушел от меня. О каком конце они говорили, если его никогда не было и не будет? Подожди, вторая линия. What? Queer make mir? What is a queer?

Что, грот? Какой грот? Ты видишь ребенка и чьи-то руки? Нет никакого грота, тебе кажется. Ты в гробу, Марина, ты в гробу. Пишешь? Как это мешает? Не смейся, мы все уже в гробу. Rouge à lèvres? Привезти тебе помаду? Почему я смеюсь? Потому что теперь я смеюсь, Марина. Зачем тебе помада? Никто не хочет тебя. Никто не хочет тебя, Марина. Все хотят цветаевских девочек и уайльдовских мальчиков. Никто не хочет прах. Целовать его, гладить, говорить с ним. На прах гадят, на прахе строят, про прах забывают. Ты прах, Марина. Перестань смеяться. Марина, мне больно. Мне больно, слышишь? Я кладу трубку.

Так вот, я продолжаю. Когда она поставит надгробие о потерянном рае, я выпью, помяну то, чего не знала. Знаете, шутка из нашего поколения: сейчас все говорят о выборе. Его нет изначально. Мы появились, чтобы прожить быстро и умереть. Больше ничего. Можете так и записать:

just for fun Аристофан,
fin de siècle,
just for fun.

Чего ты плачешь, бедный мальчик? Ты еще не понял, что прах не поцеловать?

– «…Принимаю это решение по принципиальным соображениям. Я твердо выступал за самостоятельность, независимость народов, за суверенитет республик. Но одновременно и за сохранение союзного государства, целостности страны».

– Выключи. Я сказала: выключи!

– Нет. Никто ничего не понимает. Что, блин, вообще происходит?

– У нее был особый, понятный взгляд.

20. Из письма Николая Гумилева Анне Ахматовой.

– Ты хочешь об этом поговорить сейчас?!

– Да.

– Ты ненормальная, я так больше не могу. Мы всё обсудили. Отдай пульт.

– Я люблю тебя.

– Ты не пытаешься ничего сделать.

– Я могу курить!

– Мне все равно. Ты опять набрала ванну. Ты помнишь, сколько стоит горячая вода?

– Я должна где-то плакать.

– Отдай пульт!

– Отдай мне мою свободу!

Что главное в любви? Знать и скрыть. Узнать о любимом и скрыть, что любишь. Иногда скрыть (стыд) пересиливает знать (страсть). Страсть тайны – страсть яви. Так было и со мной[21].

3

оммаж	Богородице
аммаж	Дево, радуйся,
мамма	Благодатная Марие,
ммамма	Господь с Тобою,
мария	Благословенна Ты в женах
мария	и благословен Плод
маркс	чрева Твоего,
ин что-то veritas	яко Спаса родила
ни что-то veritas vaste	еси душ наших[22].

– «Но Иисус, наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания. Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: кто из вас без греха, первый брось на нее камень».

– Саша, это смешно. Нет, это даже пошло, Саша. Как ты так опошлел. Это все твои дрянные стишки и водка? Или ты серьезно? Саша. Последнего я не пойму. Последнего я не прощу, Саша. А тебе это зачем, подруга?

Звук *W* в слове Welle (*волна*) гонит в слове волну.

H в слове Hauch (*дыхание, вздох*) заставляет широко вздохнуть.

T в словах fest и hart (*твердый, порочный*) дает твердость и порочность[23].

Ты куда-то идешь? Хочешь со мной? Я, я даже не знаю. Мы вольны выбирать. Может, проедем до бульвара Сталина? Париж – единственный город в мире, где с проспекта Сталина можно свернуть на бульвар

21. Из «Автобиографической прозы» Марины Цветаевой.

22. Молитвы ко Пресвятой Богородице.

23. Гастон Башляр об избранной поэзии.

Николая II[24]. Свобода во Франции не пустое слово. Ты действительно собираешься вылавливать зажигалку?

– Я не настолько маргинальна.

костюм колготы 3
белая ткань
повар
лестница
микрофон в 5
2 флага
семечки
вентилятор
написать по Д.
В. позвонить
Д.
Позвонить А. Ш.
Любимовка
Выложить текст А.
А. пьесы
Позвонить К.
Списаться с художницей К.П.
Оплатить телефон
Линзы
Посчитать деньги
зарядить термос
могила сформировать
проверить лампы и телик

Я написала трупу записку о том, что я его не забуду, что буду обязательно мыть кружки из-под кофе в надежде, что он ее прочитает. Я вложила письмо в холодную руку. Теперь, приходя на кладбище, я думаю о том, как его тело разлагается вместе с запиской. Я обнимаю могилу, надеясь, что дух его ходит рядом и он убережет меня. Накроет двумя одеялами, чтобы я не замерзла на бетонной плите, как он накрывал меня под утро на даче. Где оно? Я жду ответного письма с того света.

застелить поменять кровать
убрать вещи комната коридор
помыть посуду и поверхности
постирать руками купленное
постирать синтетику машина
подмести и помыть пол

Дорогая моя, наконец могу написать тебе довольно связно. Сижу в польской избе перед столом на табурете, очень удобно и даже уютно.

24. Из «Истории воды» Франсуа Трюффо.

Вообще война мне очень напоминает мои абиссинские путешествия. Аналогия почти полная: недостаток экзотичности покрывается более сильными ощущеньями. Грустно только, что здесь инициатива не в моих руках, а ты знаешь, как я привык к этому. […] Если бы только почаще бои, я был бы вполне удовлетворен судьбой. А впереди еще такой блистательный день, как день вступления в Берлин![25]

Ladies and gentlemen, welcome to belarusian airlines!

The name is a set of letters. His name is JO-SE-PH. Joseph. Joseph. Joseph. Your father, our father. Among the field of warriors. Among the bones.

Имя – набор букв. И-О-С-И-Ф. Иосиф. Иосиф. Иосиф. Твой отец, наш отец. Среди поля воинов. Среди костей.

Написать пьесу
Писать тексты, театральные
Учить английский
Учить французский
Общаться с носителями языка
Поехать в Грецию
Поехать в Австрию (Вену)
Поехать в Германию (Берлин и)
Зарабатывать достаточно денег
Зыгарь Империя должна умереть

Он говорил о мирных революциях. Где вы видели мирные революции? Это все лишь сказка, чтобы увеличить их численность. Но я с удовольствием его слушала. Он говорил, что от эфира надо отвыкнуть, что он действует только на неподготовленный организм, что года через три… А в Ирландии целая секта эфироманов. Эфир у них чище, а способы вдыхания более совершенные. Только умирают они очень быстро, а то были бы счастливейшими из людей. Мы курили одну за одной, и Бог тогда еще не ушел от нас. Теперь я не знаю, смогу ли когда-нибудь увидеть Бога.

Я оттягивала до последнего и чуть не попала в давку на Трубной площади. Колонный зал встретил торжественно. Сталин лежал в гробу, на высоком постаменте, в обрамлении красных знамен, роз и зеленых ветвей. На нем был надет его любимый повседневный мундир серовато-зеленого цвета с отложным воротником, на который были пришиты шинельные генеральские петлицы. От прижизненной формы он отличался только нашитыми погонами Генералиссимуса и золотыми пуговицами. Помимо орденских планок на кителе были прикреплены медали «Золотая Звезда» и «Серп и Молот» (хотя при жизни Сталин носил только последнюю).

25. Из письма Николая Гумилева Анне Ахматовой.

Хрустальные люстры с электрическими свечами были затянуты черным крепом. На белых мраморных колоннах закреплены шестнадцать алых бархатных полотнищ, окаймленных черным шелком, с гербами союзных республик. Над изголовьем Сталина было склонено гигантское знамя Союза ССР. Перед гробом, на атласе, лежали Маршальская Звезда, ордена и медали Сталина. Звучали траурные мелодии Чайковского, Бетховена, Моцарта. […]

На улицах Москвы были включены прожекторы, установленные на грузовых машинах, они освещали площади и улицы, по которым двигались к Дому союзов многотысячные колонны людей[26]. Все это длилось три дня и три ночи.

Три дня и три ночи скакал Иван Царевич, пока у него скакалку не отобрали.

Что с вами, все в порядке? Вы потеряли толпу? Скоординируй их. Ничего не грузит. Все сейчас на Кальварийской. Да, все идут на Кальварийскую, в сторону каскада. Молодежная. Водометы впереди. Да, все там. Звони.

Ибо, как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи…[27]

Купаюсь ночью в Оке. Не купаюсь, а оказываюсь – одна, на середине Оки, не черной, а серой. И даже не оказываюсь, а просто сразу тону. Уже потонула. Начнем сначала: тону по середине Оки. И когда уже совсем потонула и, кажется, умерла – взлет (который знаю с первой секунды) – я на руках – высоко над Окой, голова под небом, и несут меня «утопленники», собственно один, и, конечно, совсем не утопление (утопленник – я!), потому что я его безумно люблю и совсем не боюсь, и он не синий, а серый, и жмусь к нему всем своим мокрым лицом и платьем, обняв за шею – по праву всякого утопающего. Сколько надо времени, чтобы простить только одно? Я простила. Я прощаю. Одно – это разве мало?[28]

72-я статья кодекса Республики Беларусь…
статья кодекса…
статья…

Я вышла покурить, и интернет проскочил, связи почти нет. Как ты? Сейчас возвращаюсь к тексту. Главное, что у тебя все спокойно. Позвоню уже завтра. Люблю.

Что ты скажешь мне, Марина, если я расскажу тебе о сегодня. Я согрешаю так же часто, как курю сигареты. Одна за одной. Слышали новость? Бог ушел от меня.

26. Воспоминания о похоронах Сталина. См., например: https://wiki2.org/ru/Похороны_Сталина.

27. Мтф, 12.40.

28. Из «Автобиографической прозы» Марины Цветаевой.

…Ничего не ценю и ничего не храню, а ваши книжечки в гроб возьму – под подушку[29].

Ничего не ценю и ничего не храню, а ваши книжечки в гроб возьму – под подушку

Ничего не ценю и ничего не храню, а ваши книжечки в гроб возьму – под подушку.

Ничего не ценю и ничего не храню, а ваши книжечки в гроб возьму – под подушку.

а ваши книжечки в гроб возьму под подушку
а ваши книжечки в гроб возьму под подушку
а ваши книжечки в гроб возьму под подушку

книжечки в гроб возьму под подушку
книжечки в гроб возьму под подушку
книжечки в гроб возьму под подушку

в гроб возьму под подушку
в гроб возьму под подушку
в гроб возьму под подушку

гроб возьму под подушку
гроб возьму под подушку
гроб возьму под подушку

каждый имеет право на
каждый имеет право на
каждый имеет право на

нафиг

Прости, давно тебе не писала. Причина есть. Мы думали, хуже, чем начало века, не будет. Они убивали всех, кто нам дорог. До и после. Но я все забыла. Пока мы – люди, мы очень хорошо умеем забывать. Забывать настолько сильно, что иногда даже помнить. Приехать к тебе, Марина, не смогу: граница закрыта. Надо подождать. Во всем мире ковид – новая чума, которая при этом оказывает благотворное действие на сердца людей. Ну вот, я снова ухожу в ненужную даже мне поэтику.

На самом деле рассказывать особо нечего, всё, как всегда. Писала только что в СИЗО и ИВС, где содержатся заключенные, письма могут не пропустить. Но сама знаешь, не в первый раз. И до тебя письма не всегда доходят. Жили и жить будем. Сегодня выбирала тебе помаду, купила самую стойкую и огненно-красную, как закатная полоса в мороз. Тебе понравится. А себе купила колготы. Хотела красивые, тонкие, в точечку, но они всего 20 den. Выбрала плотные. На скидке моделей было немного, пришлось купить совсем не те, что хотела. И зачем?

29. Из письма Марины Цветаевой Анне Ахматовой.

Но уже поздно, сижу пью коньяк – хоть купила вина. В последнее время совсем не понимаю, чего хочу. Не так давно под окнами стреляли, но все привыкши, главное – это не война.

Минск сейчас очень красив – свободен и раскрепощен. Мне кажется, я только и живу, чтобы коллекционировать воспоминания о свободе. И чем больше их, тем больше понимаю – Иосифы не виноваты. Да и стоит ли искать виновных, рая мы никогда и не знали. А вот любовь – может, она виновата? Слишком сильная любовь?

Наверное, поделюсь: я разрушила свою любовь, Марина. Мою первую, как всегда, первую любовь. Каждый раз последнюю. Теперь я не знаю, как заканчивать и как начинать. Лучше длиться, чем сгорать. Даже колготы купила не те, что хотела. Разрушила всё, чтобы понять механизмы. Не тебе ли об этом знать. Сжигать, чтобы строить. Только вот куда девать пепел? Как и прах. Они всегда находятся между, когда все уже закончилось, но память жива. Что делать с этим перерывом? Бога продолжаю искать.

Я знаю, что так не пишут, что это письмо сумасшедшего. Вернее, человека, желающего остаться в границах, величиной букв занять все то место, оставшееся без безмерности и беспредметности, внешней вескостью выявить вескость внутреннюю. Ведь ты бы так сказала?

А я бы тебе ответила твоими же словами: значит, я – неграмотная. Я, честное слово, никогда не могла понять, когда мне пытались объяснить, что я делаю. Если бы для писания пришлось понимать, я бы никогда ничего не смогла. Просто от страху.

Жаль, что у тебя нет телеграма. Это очень удобно. Туда можно писать и сразу же получать ответ. Но, знаешь, я не всегда нуждаюсь в ответах, в революции я все чаще выбираю одиночество. Свобода внутри нас, когда мы не боимся. Не боимся боли. Любовь и боль – это ведь так банально. Но я рада тебе писать. Обнимаю.

Твоя А.

Сделать фотосессию для тиндера
купить новый ремень
Найти длинный пуховик в комиссионке
Перевести текст на английский
Связаться с Москвой
Узнать про закон о невыезде из РБ до 35
Подать документы в Питер
Купить кровать
Наладить режим ◆

Минск, 2020, октябрь – декабрь

В тексте использованы фрагменты автописьма Е. Машкович; автор дала согласие в рамках совместной работы в лаборатории Центра белорусской драматургии «Антропология границ». См.: www.kolyada-theatre.ru

Саша Филипенко

ТИХАРИ (ДЕЛО ВРАЧЕЙ)

Пьеса

События 2020 года разделили белорусов. Многие, проведя всю жизнь в удобной роли обывателя, впервые оказались перед очень простым/сложным выбором: добро или зло. Пьеса «Тихари (Дело врачей)» переносит нас в 2030 год, в здание суда новой Беларуси. Над головой судьи — подчеркнуто нейтральный серый флаг. Вердикт выносят зрители в зале. «Тихари...» — это, с одной стороны, попытка зафиксировать и еще раз осмыслить катастрофу, что произошла в Беларуси в 2020 году, а с другой — репетиция следующего шага, прогон диалога, который жизненно необходим расколовшемуся белорусскому обществу. Может ли врач отказаться лечить омоновца, который его пытал и избивал? Работает ли в новых условиях старая мораль? И нужен ли Беларуси свой Нюрнбергский трибунал, если мы знаем, что на суде в Германии Советский Союз представлял прокурор Руденко, который лично подписывал расстрельные списки внесудебных «троек»... «Тихари...» — пьеса-суд. В конце каждого спектакля, будь то постановка в Риге или в Москве, именно зрители в зале, путем открытого голосования, выносят приговор подсудимому.

Саша Филипенко

Действующие лица
Судья.
Адвокат.
Прокурор.
Художник (технический персонаж).
Левченко, обвиняемый.
Басков, свидетель обвинения.
Черепко, свидетель защиты.
Абрамова, свидетель обвинения.
Журналист, свидетель защиты.

На большом экране титр: 2030 год (число и дата совпадают с днем премьеры).

Голос за сценой. Встать, суд идет!

Выходит судья.

Голос за сценой. Слушается дело «Государство против Левченко».

На большом экране зарождается черно-белый рисунок художника, который начинает фиксировать процесс стилусом на своем планшете. Художник делает наброски портрета судьи, пока та произносит приветственные слова.

В течение всего процесса на большом экране будут появляться эти черно-белые наброски – не только портреты говорящих, но и то, о чем говорится на заседании: операционная, марши, пытки, дубинки, форма ОМОНа, машины «скорой помощи» и т.д.

Судья. Добрый день! Сегодня у нас последнее заседание по делу «Государство против Левченко». Гражданин Левченко обвиняется по статье 161, часть 2: «Неоказание медицинской помощи больному лицу без уважительных причин медицинским работником, повлекшее смерть». (*На секунду берется за висок: кажется, у нее кружится голова.)* Прежде чем мы начнем последнее заседание, я хочу сказать несколько слов. Обыкновенно я этого не делаю, однако дело, которое мы слушаем вот уже несколько месяцев, – сложное. Мне кажется, нам удалось обеспечить открытость суда и максимальную вовлеченность нашего общества. Ровно поэтому коллегией судей было принято решение передать дело суду общенациональному, Суду Нации. В связи с этим каждый зритель сегодняшнего эфира в YouTube сможет ответить на поставленный в конце заседания вопрос. Сегодняшний вердикт зависит от каждого из вас! Я искренне надеюсь, что уже через час с божьей помощью мы закончим наконец этот процесс. Поэтому (*вздыхает*), господин прокурор, если вы готовы, я объявляю слушание открытым и без увертюр передаю вам слово.

Прокурор (*радостно и с задором, уже ознакомившись с текстом, последний раз подглядывает, но тотчас откладывает бумагу*). Да, Ваша честь, спасибо! Всего несколько вступительных слов…

Судья (*недовольно и с усталостью в голосе, говорящей о плохом самочувствии).* Разве что действительно несколько…

Прокурор. Не сомневайтесь, Ваша честь! (*Держит в руках газету.)* Да-да, не удивляйтесь, что у меня в руках газета… Наверное, я один из тех консерваторов-динозавров, которые в 2030 году всё еще любят утром за чашечкой кофе читать на бумаге. Вполне возможно, в нашей стране я остался такой один…

Судья *(недовольно, потирая виски*). Господин прокурор, давайте разгоняйтесь уже!

Прокурор. Да-да, простите, обещано коротко! Сегодня утром я прочитал колонку, в которой утверждалось, что процесс этот лучше

было бы не начинать вовсе. Известный автор твердо убежден, что старые раны не следует бередить, а на скамье подсудимых (*указывает газетой на Левченко)* и вовсе не те. Согласиться с подобными высказываниями категорически невозможно! Более того, государство твердо убеждено, что процесс этот совершенно необходим как с точки зрения торжества правосудия, так и с точки зрения правового и здоровья нашего общества! Теперь мы живем в другой стране (*поднимает взгляд на бело-серо-белый флаг*). Мы осудили всех преступников 20-го года и теперь готовы к данному разбирательству! Нам важно расставить все точки на i.

Судья. Господин прокурор, ну я же прошу вас!

Прокурор. Процесс этот жизненно необходим! После всего, что с нами произошло, нам очень важно примирить наше общество, важно, чтобы справедливость восторжествовала, поэтому, перед тем как начнется последнее заседание и будет вынесен вердикт, присяжные призываются и даже обязываются быть предельно трезвыми, оставить в стороне эмоции и мыслить исключительно в рамках закона! В противном случае мы рискуем свалиться в пошлость бесполезного сочувствия…

Адвокат. Вот как?! Ну надо же! Я всегда был твердо убежден, что сочувствие – это прекрасно, что сочувствие и солидарность есть ровно то, что всех нас отличает, что сочувствие и солидарность объединяли всех нас в те тяжелые дни, о которых мы говорили на протяжении данного процесса, и что же мы вдруг слышим в его финале? Уж не ностальгируете ли вы по тем временам, господин прокурор?!

Прокурор. Не несите чепухи!

Судья (*устало*). Прерываю ваше красноречие для того только, чтобы объяснить господам присяжным суть сегодняшнего финального дня процесса: итак, сегодня, ознакомившись со всеми материалами дела, вы вынесете приговор Левченко Петру Ильичу. Еще раз напоминаю, подсудимый обвиняется по статье 161, часть 2: «Неоказание медицинской помощи больному лицу без уважительных причин медицинским работником, повлекшее по неосторожности смерть». Подсудимый, встаньте, пожалуйста!

Левченко встает.

Судья. Вам понятна суть обвинения?

Левченко. Да…

Судья. Вы признаете свою вину?

Левченко (*говорит всегда тихо, сосредоточенно, смотрит скорее в пол, по всему видно, что, с одной стороны, суд этот его тяготит, смущает; с другой – кажется, вот-вот из него вырвется негодование от несправедливости происходящего)*. Нет, Ваша честь…

Судья. Понятно, вы можете садиться. Господин прокурор, начинайте!

Прокурор. Спасибо, Ваша честь! Господин Левченко, вопросы, которые сегодня будут заданы вам, мы не раз обсуждали во время

процесса, но все же некоторые из них хотелось бы повторить. Если вы позволите, хотелось бы начать вот с чего: господин Левченко, скажите, пожалуйста, правда ли, что ко времени, о котором сегодня идет речь, вы являлись одним из самых опытных реаниматологов своей больницы?

Судья (*перебарывая усталость)*. Прежде чем вы начнете отвечать на вопросы господина прокурора, я предупреждаю вас об ответственности за дачу ложных показаний. Вот теперь, господин прокурор, повторите, пожалуйста, свой вопрос…

Прокурор. Действительно ли вы являлись одним из самых опытных реаниматологов своей больницы, а следовательно, и нашей страны?

Левченко. Так сложно сказать…

Прокурор. Понятно. Скромность украшает человека! И все же, судя по количеству наград и дипломов от государства, думается, присяжным не стоит сомневаться, что простые диагнозы вы ставить умели?

Адвокат. Протестую! Диагноз диагнозу рознь! Вообще не бывает простых или сложных диагнозов!

Судья (*подперев лицо рукой, почти бубня)*. Протест отклонен…

Прокурор. Ну конечно, бывают, поэтому вопрос прозвучит вновь: так да или нет?

Левченко. Простые, наверное, да…

Прокурор. Государство тоже не сомневается, что умели. Вот писатели и журналисты умеют ставить диагнозы обществу, а врачи ставят диагнозы пациентам. Верно, господин Левченко?

Левченко. …

Прокурор. Нет, конечно, понятно, что бывают тяжелые случаи, случаи редкие, спорные, однако вопрос лежит все-таки в плоскости несколько иной. Вас спрашивают о диагнозах, так сказать, поверхностных, о диагнозах очевидных, о диагнозах простых на фоне других, когда в отделение поступает человек с совершенно ярко выраженными симптомами, которые может определить даже первокурсник медицинского университета…

Адвокат. Протестую! Опять некорректное сравнение!

Судья. Отклонен протест…

Прокурор. Господин адвокат у нас сегодня с самого утра не в духе! Ему слово ни скажи – все некорректно! Постараемся быть простыми, точными и зайдем, скажем так, с другой стороны. Есть ведь вещи, которые не сложно определить, правда, господин Левченко? Есть ведь такие диагнозы, которые могут распознать уже даже приехавшие санитары «скорой помощи»? Сильное отравление, например, или инфаркт. Это ведь не сложно определить?

Адвокат. Протестую! Что это за практика обобщений? Каждый отдельно взятый случай совершенно исключителен!

Судья. Отклонен протест.

Прокурор. Спасибо, Ваша честь! У той или иной болезни есть ведь симптомы, верно?

Адвокат. Может, и верно, но…

Прокурор. А я не у вас спрашиваю!

Левченко. Если честно, я пока не очень понимаю, к чему вы ведете…

Прокурор. Нет никаких сомнений, что очень часто в приемном отделении оказываются пациенты, у которых, уж простите за такое сравнение, диагноз написан красной бегущей строкой на лбу. Вот смотришь только на такого человека, и сразу понятно, что с ним. В вашей многолетней практике, с опытом вашей работы наверняка ведь были сотни, тысячи пациентов, которым вы сразу ставили диагноз?

Левченко. Да, конечно, были.

Прокурор. Хорошо, спасибо! Этот ответ меня вполне устраивает.

Судья *(несколько удивленно)*. Всё? Господин прокурор, вы закончили?

Прокурор. Нет, Ваша честь! Здесь просто важно сделать одну ремарку. Сегодня, подводя итог, господа присяжные должны четко фиксировать для себя все ответы господина Левченко! Каждый ответ господина Левченко! На протяжении всего процесса и сегодня господа присяжные должны и даже обязаны делать себе такие пометки, мысленные или письменные, такие маленькие зарубки, которые в конце концов помогут вынести правильный вердикт. Только что следовало сделать первую зарубку!

Судья. Красиво! Господин прокурор, давайте без поэзии – вы же знаете, что я этого не люблю, – давайте по существу!

Прокурор. Да-да, Ваша честь, конечно, простите! К делу. Господин Левченко, вопрос предельно простой: был ли покойный, господин Губопик, таким пациентом? Был ли он пациентом с, так скажем, красной бегущей строкой на лбу? Было ли с первого взгляда, по одному только поведению его понятно, какие именно мероприятия следует немедленно проводить?

Левченко. Дело в том, что…

Прокурор. Дело в том, что «что»?

Левченко (*нерешительно, постоянно подбирая слова, оценивая их на ощупь)*. Дело в том, что то, как вы сейчас выкрутили этот вопрос… я не знаю, как точно сформулировать… просто я ведь уже отвечал на этот вопрос… но то, как вы задали его сегодня, я понимаю, что в нем есть ловушка…

Прокурор (*усмехаясь и явно радуясь своей маленькой тактической победе)*. Минуточку! Что может быть непонятного в этом вопросе?! Какая же здесь ловушка?! Господин Левченко, как вам кажется, являлся ли попавший в приемное отделение гражданин Губопик Александр Григорьевич пациентом с ярко выраженными симптомами?! Был ли он пациентом, диагноз которому можно было поставить незамедлительно и легко?

Левченко. Я думаю, что при других обстоятельствах, при прочих равных, если бы атмосфера была иной…

Прокурор. Атмосфера в приемном отделении всегда плюс-минус одна!

Левченко. Нет, не всегда! Из опыта своей работы я могу сравнить ту ночь только с ночью, когда в центре города был совершен теракт и прогремел взрыв в метро. В ночь, о которой мы сегодня говорим, у нас в отделении творился совершеннейший хаос. Поздно вечером начали поступать тяжелые пациенты, а реаниматологов не хватало. Был парень, которому осколком светошумовой гранаты вырвало кусок бицепса, также был мужчина с пятью ранениями резиновыми пулями, одно из них в области гортани. Подобные пациенты продолжали поступать один за другим, и в течение часа мы получили около тридцати пяти таких пациентов, а затем пошли…

Прокурор. Понятно, можете не продолжать! То есть вы сами подтверждаете, что всем этим пациентам диагнозы ставились верно и быстро, исходя из их состояния, а не из атмосферы в приемном отделении!

Левченко. Я не понимаю, к чему вы ведете…

Прокурор. Очень даже понимаете! Вопрос очень простой: являлся ли гражданин Губопик пациентом, которому диагноз можно было поставить быстро и легко?

Адвокат. Протестую! Можно поставить хоть миллион верных диагнозов и ошибиться в миллион первом! Другие диагнозы не имеют отношения к этому. Люди попадали с разными диагнозами, а не с одинаковыми!

Судья. Протест отклонен. Господин адвокат, давайте не будем цепляться к каждому слову. Давайте хотя бы дадим прокурору сделать свою работу!

Прокурор. Спасибо, Ваша честь! Итак, правильно ли я понимаю, что с определением диагнозов у других пациентов ни в ту ночь, ни в предыдущие проблем у вас не было?

Левченко. Нет, не было…

Прокурор. Но с Губопиком они возникли?

Левченко. Нет, с ним тоже не возникло проблем, то есть с ним проблема была несколько в другом…

Прокурор. В другом? Не очень понятно, что значит «в другом». Давайте по порядку. Вы осмотрели гражданина Губопика и поняли, что его состояние не вызывает опасений, верно?

Левченко. Я взглянул на него и понял, что он может подождать, пока я буду сортировать других пациентов…

Прокурор. Насколько внимательно вы на него, как вы выразились, взглянули?

Левченко. Настолько, насколько мне позволяла ситуация…

Прокурор. И на всех пациентов вы так же, как вы выразились, взглядывали в ту ночь?

Адвокат. Протестую!

Судья. Протест отклонен. Господин Левченко, отвечайте!

Левченко. Ночь была совершенно сумасшедшая… тяжелая, быстрая, липкая… Я очень устал, хотел спать, потому что дежурил уже третьи сутки подряд, а давление только увеличивалось, многое теперь как в тумане, мне сложно вспомнить…

Прокурор. Напрягитесь! Вам нужно вспомнить только то, на всех ли вновь прибывших пациентов вы «взглядывали» столь же стремительно, как и на гражданина Губопика?!

Левченко. Думаю, что других я осматривал несколько дольше, потому что…

Прокурор (*смотрит в камеру, обращается к телезрителям*). Зарубка! (*Переключается на Левченко.*) Вы осматривали его так скоро, потому что его диагноз был очевиден?!

Левченко. Нет…

Прокурор. Тогда почему?

Левченко. Потому что другие пациенты требовали больше времени…

Прокурор. То есть осмотр вы все-таки провели? Вы же на основе осмотра сделали вывод, что гражданин Губопик на фоне других не вызывает опасений?

Левченко. Я осмотрел его, да…

Прокурор. Со скольких метров?

Адвокат. Протестую! Это не имеет…

Судья. Протест отклонен! Господин Левченко, отвечайте!

Левченко. Я точно не помню. Я быстро двигался по коридору, меня окликнули, я остановился, посмотрел на него через плечо, сделал два шага навстречу, думаю, что между нами было, наверное, метров пять, может, меньше…

Прокурор. Ясно! Спасибо! Зарубка! Ваша честь, на этом пока всё…

На экране появляется портрет растерянного врача Левченко. Самодовольный прокурор возвращается на свое место.

Судья. Господин адвокат, прошу вас!

Адвокат. Спасибо, Ваша честь! Господин Левченко, я бы хотел сейчас на некоторое время покинуть приемное отделение, забыть, если это возможно, ту тяжелую ночь, и, если вы позволите, я бы хотел расспросить вас о событиях тех месяцев. Так, например, меня интересует вот что: являлись ли вы участником маршей протеста 2020 года?

Левченко. Да…

Адвокат. Принимали ли вы активное участие в протестах?

Левченко. Я не знаю, что такое активное участие…

Адвокат. Ну вы только на марши выходили или ваша борьба с режимом велась как-то еще?

Прокурор. Протестую! С государством, а не с режимом!

Адвокат. Всем очевидно, что борьба велась с группой лиц, которые в то время незаконными способами удерживали власть!

Судья (*с некоторой улыбкой*). «Всем», господин адвокат, это кому?! Никаким судом, даже спустя десять лет, это не установлено!

Адвокат. Как это не установлено, если многие силовики осуждены!

Судья. Некоторые да, но какое отношение это имеет к государству? Все это были отдельно взятые люди, которые превратно толковали собственные полномочия… Так что, пока я здесь судья, давайте не будем разбрасываться громкими и не имеющими под собой никаких оснований заявлениями!

Адвокат. Да, Ваша честь. (*Обращается в Левченко.)* Итак, насколько я понимаю, вы не только ходили на марши, но протестовали как-то еще?

Левченко. Я выходил на марши, принимал участие в цепочках солидарности, создал чат врачей нашей больницы и чат нашего двора. Я помогал собирать деньги уволенным коллегам, организовывал сбор средств на адвокатов и писал об этом в социальных сетях. Я активно протестовал, когда моих товарищей арестовывали, выступал против жестокого задержания сотрудников Международного Красного Креста и против задержания студентов медуниверситета. Только в августе того года, по нашим подсчетам, были арестованы больше ста медиков. Как я мог оставаться в стороне и молчать?

Адвокат. А ваши близкие?

Левченко. Что мои близкие?

Адвокат. Ваши близкие поддерживали вашу борьбу?

Левченко. Вместе со мной в маршах участвовала моя супруга – она стоматолог, и мой брат – он нейрохирург.

Адвокат. Был ли кто-нибудь из вас задержан или арестован?

Левченко. В разное время все мы отсидели по пятнадцать суток…

Адвокат. Это случилось до описываемых событий той ночи?

Левченко. Да…

Адвокат. Вы можете описать, где, когда и при каких обстоятельствах вас задержали?

Прокурор. Протестую! Ваша честь, какое это имеет отношение к делу?

Судья. Протест принят.

Адвокат. Но, Ваша честь!

Судья. У вас еще есть вопросы к подзащитному?

Адвокат. При задержании вас били?

Прокурор. Протестую! Это тоже не имеет отношения к нашему делу!

Судья. Протест принят. Господа присяжные, вы не должны принимать во внимание услышанное.

Адвокат. Ваша честь! Вопросы, которые я задаю, имеют прямое отношение к нашему делу, и вы сами понимаете почему!

Судья. Господин адвокат, если вы не хотите, чтобы я обвинила вас в неуважении к суду, не нужно объяснять мне, что я сама понимаю, а что нет.

Адвокат. Да, Ваша честь, простите, но позвольте мне продолжить!

Судья подносит руку к губам, будто ее сейчас может вытошнить, и положительно кивает.

Адвокат не задает вопроса, но кивает Левченко, давая понять, что тот сам должен начать рассказ…

Левченко *(не дожидаясь вопроса адвоката, говорит сумбурно, довольно быстро и тревожно)*. Во время задержания омоновцы постелили флаг на ступеньках, чтобы каждый арестованный при входе в салон микроавтобуса топтался по нему. Я не хотел этого делать, и за это кто-то несколько раз ударил меня в спину.

Адвокат. После этого вас еще били?

Прокурор. Протестую!

Все трое в этот момент начинают говорить одновременно: и судья, и прокурор, и Левченко, который, понимая, что судья не дает ему сказать, старается говорить максимально быстро.

Левченко. Да, и в пути, и в отделении. Мне на лбу нарисовали крест… Этими крестами омоновцы отмечали тех, кого нужно было избивать сильнее.

Прокурор. Протестую!

Левченко. Когда мы оказались во внутреннем дворе изолятора, всем нам нужно было пробежать через длинный коридор людей с дубинками, пробежать гуськом на согнутых ногах.

Прокурор. Протестую!

Левченко. Тех, у кого, как у меня, на лбу были кресты или специально покрашены волосы, били особенно жестоко. Я старался прикрывать голову, но из-за этого постоянно получал по коленям и в область живота.

Судья. Протест принят! Господин Левченко…

Левченко. Несколько первых ночей я почти не мог спать, потому что все болело, а матрасов нам не выдавали, но даже здоровому человеку, как вы понимаете, спать на железных нарах тяжело…

Судья со злостью стучит молотком.

Судья (*назидательно*). Господин адвокат, господин Левченко, я сразу предупреждаю вас: вы не будете превращать суд в балаган!

Адвокат. Да, Ваша честь! Простите! Мы вас поняли! Мы приносим свои извинения! Я спрошу о другом периоде. Господин Левченко, в тюрьме вас осматривали врачи?

Левченко. Нет.

Прокурор. Ваша честь, протестую! Вопрос содержания господина Левченко в тюрьме не имеет ровным счетом никакого отношения к данному процессу!

Судья. Протест принят. Господа присяжные, вы не должны принимать во внимание услышанное.

Адвокат. Ваша честь! Если я правильно понимаю, мы сегодня говорим о неоказании помощи больному. Мой вопрос имеет прямое отношение к данному процессу!

Судья. Нет, не имеет. Сегодня мы не рассматриваем жалобу господина Левченко на его условия содержания во время ареста, но, напротив (!), сегодня мы решаем, виновен ли он в смерти гражданина Губопика. Поэтому ни суду, ни присяжным совершенно не важно знать, в каких условиях господин Левченко содержался в тюрьме. Если спустя десять лет у господина Левченко есть какие-то претензии к нашей пенитенциарной системе, думаю, вы лучше него знаете, как донести их до суда… Другого суда!

Адвокат. Ваша честь, я ни в коем случае не хочу, чтобы вы подумали, что я проявляю неуважение к суду, но позвольте мне с вами не согласиться! Так как речь идет о задержании, которое предшествовало описываемым событиям, я твердо убежден, что присяжные должны принять во внимание, в каких условиях содержался обвиняемый…

Судья *(с отсутствующей улыбкой)*. Нет, не должны!

Левченко. Надзиратели говорили, что среди нас и так в каждой камере куча врачей, что пусть вот они нам и помогают.

Судья стучит молотком.

Судья. Господин Левченко, кажется, я уже предупреждала вас!

Адвокат. Ваша честь, могу ли я спросить, сколько человек было в камере моего подзащитного?

Судья. Нет, не можете!

Адвокат. Хорошо! Могу ли я спросить, как жилось в шестиместной камере, где содержалось тридцать человек?

Судья. Господин адвокат, вы что правда считаете, что умнее других?

Левченко. Мы спали по очереди, в обнимку…

Судья. Господин Левченко, сейчас я сделаю вам самое последнее замечание! После этого я просто прикажу вывести вас из зала суда, и мы отлично справимся без вас! Господин адвокат, есть ли у вас какие-нибудь другие вопросы, которые относятся к нашему делу?

Адвокат. Да, Ваша честь! Господин Левченко, обращались ли вы за психологической помощью после тех событий?

Левченко. Да.

Художник рисует реки людей, идущих с флагами по широким улицам своих городов. Несколько картинок многотысячных протестов. Море людей и флагов.

Адвокат. Когда?

Левченко. Спустя два года… Я понял, что живу в постоянном страхе, в ощущении тревоги. Я оглядывался всякий раз, когда рядом останавливался микроавтобус, я с настоящим ужасом иногда заходил в подъезд или в лифт. Я обратился к психотерапевту, потому что мне хотелось избавиться от этого чувства перманентного страха…

Адвокат. Но тогда, в дни, когда происходили обсуждаемые нами события, почему сразу после задержания, избиения и тюрьмы вы не обратились за помощью, а вернулись на работу?

Левченко. В те дни я чувствовал большую поддержку друзей и коллег, да и времени на раскачку не было. Думаю, что в те дни у меня натурально не было времени осознать, что со мной произошло, я был в шоковом состоянии, и страх пришел позже, когда ситуация несколько разрядилась. Тогда же мне было по-настоящему не до того! Многие из моих коллег были арестованы, одного из хирургов забрали прямо во время операции, в нашем приемном отделении не хватало рук. Думаю, вы помните, что в эти же дни арестовали врача, который не дал соврать Следственному комитету, утверждавшему, что один из убитых в столкновении с силовиками парней был пьян. Врача задержали за то, что он говорил правду, за то, что опубликовал сведения, что убитый был трезв…

Прокурор. Протестую, к делу это отношения не имеет!

Судья. Протест принят.

Адвокат *(с удивлением смотрит на судью, затем обращается к Левченко)*. Значит, когда ваши друзья и родственники предлагали вам слетать на море, чтобы отвлечься после пятнадцати суток ареста, как делали многие из тех, кто побывал в тюрьмах, вы отказались?

Левченко. Да, я посчитал, что будет странно лежать на пляже, когда одни мои друзья сидят в тюрьмах, а другие загибаются на работе.

Адвокат. Получали ли вы в те дни предложения кардинально изменить свою жизнь и переехать работать в одну из соседних стран?

Левченко. Да, я получил сразу два таких предложения.

Адвокат. Почему не уехали?

Левченко. Потому что очень сомневался, что с нашей работой справится калечащий людей ОМОН.

Адвокат. Ваша честь, я закончил.

Адвокат занимает свое место. Встает прокурор.

Прокурор. Ваша честь, если позволите, для дачи показаний я бы хотел вызвать свидетеля обвинения – Баскова Антона Павловича.

Судья кивает. Басков занимает место.

Судья. Прежде чем вы начнете отвечать на вопросы, я предупреждаю вас об ответственности за дачу ложных показаний.

Прокурор *(Баскову)*. Расскажите о перипетиях той ночи. Следствием установлено, что вы все время были вместе с гражданином Губопиком…

Басков. Да, Ваша честь!

Прокурор *(не в силах сдержать улыбку)*. Я прокурор. «Ваша честь» – это судья.

Басков. Ясно. Извините.

Прокурор. Ничего. Значит, именно вы доставили Губопика в приемное отделение?

Басков. Так точно.

Прокурор. Кто вас встретил?

На экране видны новые зарисовки художника: взрывы на улицах. Люди в форме и в шлемах, силовики с оружием, водометы,

удары людей дубинками по лицу, задержанные, которые стоят на коленях.

Басков. Сперва нас встретила какая-то сестра, кажется. Там такая суматоха была! Я столько людей даже на маршах не видел! Все куда-то бегали, очень много народу было, поэтому я даже не вспомню, кто нам сказал, что нужно сесть, подождать. Я помню, еще подумал: а куда тут сесть-то, если все стулья заняты? Я тогда еще какому-то гражданскому приказал встать и освободить нам место, потому что уже понятно было, что худо дело…

Прокурор. Сколько времени вы ждали до того момента, когда к вам подошел врач?

Басков. Сложно так сказать, но, я думаю, долго, потому что я на телефоне играл в игру, а у меня где-то половина зарядки еще была. Так что думаю, что час точно.

Прокурор. За целый час к вам никто не подошел?!

Басков. Нет. Поэтому, когда сел телефон, я понял, что мы прям уже очень долго ждем, а дело худо.

Прокурор. Из чего вы сделали вывод, что дело худо?

Басков. А у меня у тестя когда-то тоже был инсульт на даче, и я понял, что это очень похоже на инсульт.

Прокурор. То есть вы даже без медицинского образования поняли, что это похоже на инсульт?

Адвокат. Протестую! Свидетель мог понять все что угодно – это не диагноз!

Прокурор *(адвокату)*. Однако это оказался более чем верный диагноз!

Адвокат. Может быть, тогда господину Баскову и следовало взять на себя лечение, раз уж он ставил диагнозы?

Судья (*стучит молотком)*. К порядку!

Прокурор (*Баскову*). И что вы сделали, когда поняли, что у вашего сослуживца, скорее всего, инсульт?

Басков. Ну я ждал-ждал, все-таки врачам там виднее, а потом, когда этот вот проходил, я ему говорю: стойте, у нас тут инсульт, похоже!

Прокурор. И что на это ответил обвиняемый?

Басков. Он остановился на секунду. Посмотрел так на нас внимательно, потом даже сделал несколько шагов навстречу, присмотрелся так пристально, а потом вдруг развернулся и сказал, что ничего, перенесет на ногах…

Прокурор. То есть он не осматривал Губопика?

Басков. Ну от силы секунд пять…

Прокурор. И сказал, что перенесет на ногах?

Басков. Ну да…

Прокурор. Господин Левченко, вы согласитесь, что глагол «перенесет», а также словосочетание «на ногах» обыкновенно используют вместе с диагнозом «инсульт»?

Адвокат. Протестую!

Судья. Протест отклонен! Подсудимый, отвечайте!

Левченко. Не только с инсультом…

Прокурор. И все же для себя вы решили, что пациент действительно, скорее всего, переносит инсульт, то есть поставили-таки ему диагноз, и, только осознав, что это инсульт, сказали: ничего, перенесет на ногах?!

Адвокат. Протестую!

Судья. Протест отклонен! Отвечайте!

Левченко. Нет, никакого диагноза я не ставил. Я скорее ответил на слова этого человека…

Прокурор. То есть диагноз вы не поставили; что с пациентом, вы не поняли, просто так бросили фразочку «ничего, перенесет на ногах» и ушли?!. Ну что же… Зарубка!

Судья. У вас со свидетелем всё, господин прокурор?

Прокурор. Нет, Ваша честь! (*Обращается к Баскову. Переключается на вновь спокойный и располагающий тон.*) У вашего друга было несколько благодарственных дипломов и медалей. Могли бы вы рассказать, за что он получил их?

Басков. Да ни за что особенное. За выслугу лет. Важнее то, за что он их не получил!

Прокурор. Что вы имеете в виду?

Басков. То, что он был отличным другом и мужиком. Разве за это дают медали и дипломы? На него всегда можно было положиться, у него всегда можно было одолжить денег, оставить у него детей. Я в честь него сына назвал, попросил его быть крестным – не успел, видите… Мало кто знает, но однажды он спас женщину от своры бездомных собак. Все только стояли и снимали на телефоны, а он один бросился и вытащил ее, и никой награды после этого не получил, да и не просил, потому что скромным мужиком всегда был!

Прокурор. И все-таки одна серьезная награда у него была…

Басков. Да, он получил ее после футбольного матча. Был жаркий день, а потом вдруг, минуте на тридцатой, ударил ливень и люди со всех секторов потянулись к одному выходу. Я думаю, что в нашей стране не нужно никому объяснять, к чему приводят такие давки. В тот момент у турникетов оказались Губопик и еще несколько наших парней, которые своими телами сдержали многотысячный поток. Он ни на секунду не задумался о своей жизни, но думал только о том, что спасает других людей. Пресс был такой, что в тот день ему сломали два ребра!

Прокурор. Ваша честь, у меня всё!

Адвокат тотчас вскакивает со своего места в желании подхватить беседу.

Адвокат. Ваша честь, если вы позволите, я продолжу перекрестный допрос?

Судья кивает.

Адвокат. Господин Басков, скажите, пожалуйста, вы доставили Губопика в больницу?

Басков. В тот день, после давки на стадионе?

Адвокат. Нет-нет, я имею в виду ночь, когда гражданин Губопик скончался.

Басков. Да, я доставил его…

Адвокат. А что говорили санитары, которые везли вас в больницу?

Басков. А санитаров не было. Мы сами его доставили на «скорой».

Адвокат. У вас была машина «скорой помощи»?!

Басков. Да. Для проведения операции по обеспечению порядка на улицах города нами было изъято несколько машин «скорой помощи», на которых мы передвигались, что позволяло нам неожиданно задерживать преступные элементы.

Адвокат. И на этой изъятой машине «скорой помощи», когда Губопику стало плохо, вы доставили его в больницу?

Басков. Так точно. Это позволило нам не стоять в очереди из других машин «скорой помощи». Мы еще тогда шутили с ним, что хорошо, что у нас своя «скорая» есть…

Адвокат. То есть в машине «скорой помощи», когда вы ехали в больницу, Губопик отвечал вам? Шутил?

Басков. Да, только видно было, что ему совсем плохо, его шатало, он сидеть не мог.

Адвокат. А когда это началось?

Басков. Что началось?

Адвокат. Когда вы заметили, что ваш сослуживец чувствует себя плохо?

Басков. Да с самого утра! Он еще на построении мне сказал, что ему херово…

Судья. Следите, пожалуйста, за языком…

Басков. Да, извините. Короче, он еще утром говорил мне, что у него кружится голова, что в глазах двоится…

Адвокат. Но при этом он решил принять участие в разгоне? А на построении перед началом операции никто не интересовался его здоровьем?

Басков. Да нет особо – мы же не врачи, а он здоровый был мужик, никогда ни на что не жаловался…

Адвокат. И он сам никому не сказал?

Басков. Мне вот сказал.

Адвокат. Почему же, находясь в столь плохом состоянии, он решил принять участие в вечерней операции?

Басков. Ну, во-первых, приказ есть приказ, а во-вторых, он сказал, что не хочет, чтобы пацаны наши подумали, что он зассал, что сливается или переобулся, да и премии лишаться, понятное дело, не хотел – все-таки большие деньги тогда платили.

Адвокат. Большие деньги – серьезный аргумент при разгоне мирных акций, верно?

Басков. Верно!

Адвокат улыбается.

Басков. Верно, когда твоя жена после аварии прикована к постели и ты единственный кормилец и тащишь на себе не только дорогостоящие лекарства, но и трех детей.

Адвокат. Понятно. Значит, гражданин Губопик сам принял решение участвовать в вечернем разгоне демонстрантов, несмотря на утреннее недомогание?

Басков. Да.

Адвокат. Во сколько он признался вам в головокружении? В том, что у него двоится в глазах?

Басков. Около десяти утра, наверное, было. Может, одиннадцать. Сказал, что что-то неважно себя чувствует, что никогда в жизни так башка не болела, что даже вырвало его утром. Я еще спросил: может, он вечером съел чего не того…

Адвокат. Во сколько ваш взвод выдвинулся в город?

Басков. Около двух…

Адвокат. В котором часу вы поняли, что Губопику совсем плохо, и доставили его в больницу?

Басков. Это было около десяти вечера, я точно не помню…

Адвокат. Ваша честь, у меня всё!

Прокурор. А у меня нет! Появился еще один вопрос! Я могу его задать, Ваша честь?

Судья кивает.

Прокурор. Господин Басков, вы сказали, что, осмотрев (*пальцами изображает кавычки)* вашего сослуживца, врач сказал, что ничего, перенесет на ногах, я верно привожу его слова?

Басков. Да, ровно так он и сказал!

Прокурор. Он сказал только это или что-то еще?

Басков. Когда он это сказал, я возмутился и крикнул: эй, а как же клятва Гиппократа?

Прокурор. И что на это ответил уходящий, насколько я понимаю, Левченко?

Басков. Он сказал, что клялся лечить людей, а не зверей…

Прокурор. Вот как? Господин Левченко, это правда? Вы действительно это сказали?

Левченко. Да…

Прокурор. Зарубка!

Судья (*с улыбкой*). Уж скоро негде будет зарубки ваши ставить!

Прокурор. На это вся надежда, Ваша честь! И, если вы не против, Ваша честь, я бы задал еще один вопрос!

Судья все с той же улыбкой кивает, а прокурор вновь обращается к Левченко.

Прокурор. Правильно ли я понимаю, что вы отказались осматривать гражданина Губопика, потому что опознали в нем сотрудника ОМОНа?

Судья (*перебивает*). Господин прокурор, вы же не кузнечик, верно? Что вы скачете с одного на другое? Вы с господином Басковым закончили?

Прокурор. Теперь да, Ваша честь, и хотел бы вновь обратиться к обвиняемому!

Судья. Ну вот! Ну так отпустите господина Баскова, что же вы человека мурыжите?

Прокурор. Да-да, конечно! Свидетель, вы свободны! Итак, господин Левченко, верно ли, что вы отказались осматривать господина Губопика, опознав в нем сотрудника ОМОНа?

Левченко. Я не мог знать, что он сотрудник ОМОНа, – на нем было снаряжение, но не было опознавательных знаков…

Прокурор. Хорошо, хотя я и удивлен, что с такого расстояния вы увидели, что знаков отличий у Губопика нет. Еще один уточняющий вопрос: верно ли, что вы *не* считали за людей всех сотрудников силовых структур?

Левченко. Нет, я думаю, что там были и нормальные люди…

Прокурор. Вы считаете, что там были и нормальные люди? Но ваш фейсбук считает иначе! Фейсбук ведь все помнит, верно, господа присяжные? Ваша честь, если вы позволите, будет зачитан один пост, опубликованный господином Левченко.

Судья кивает. Пост выводится на большой экран.

Прокурор (*громко читает*). «Еще одна смерть. Сегодня в реанимации умер молодой парень, который вчера вышел во двор собственного дома, чтобы отстоять ленточки, что люди в знак солидарности привязывают к забору, – ленточки эти приехали срезать люди в масках (в 2020 году у них такая работа, за это они получают деньги, которые Следственный комитет ворует с наших счетов). Парня затолкали в микроавтобус, увезли в отделение, где избили и откуда позже доставили в реанимацию с множественными несовместимыми с жизнью травмами… Сегодня днем молодой парень, которому был тридцать один год и который вчера вечером спустился в собственный двор, скончался на операционном столе… Совсем скоро, обязательно(!), во что бы то ни стало(!), мы узнаем и назовем имена и фамилии всех, кто убивал, и всех, кто отправлял шакалов во двор… (*Начинает читать, акцентируя, обращая внимание публики на каждое слово.*) Если в 2020 году вы по какой-то причине всё еще поддерживаете режим, если в 2020 году вы мусор, комитетчик или омоновец, если вы гаишник, который выгребает людей из машины, или пропагандист, если вы чиновничек или военный, который вроде как присягал служить своему народу, но на деле, путая с честью, охраняет лишь собственную часть – вы даже не говно, а просто насрано!» Это ваш пост, господин Левченко?!

Левченко. Да, но только это не мой пост, а перепост…

Прокурор. Но вы были согласны с этим утверждением, и оно появилось в вашем профиле?

Левченко. Теперь я думаю, что, быть может, оно было несколько эмоционально, но в те дни всех нас переполняли эмоции…

Прокурор. Вы были согласны с этим утверждением или нет?!

Левченко. Да, я был согласен…

Прокурор. Тут стоило бы сказать «зарубка», но, прежде чем будет произнесено это слово, будет задан еще один, пожалуй, самый важный вопрос: верно ли, что вы отказались осматривать гражданина Губопика, потому что опознали в нем человека, который однажды довольно жестко, но в рамках закона задерживал вас?

Адвокат. Протестую! Во-первых, господин прокурор сам утверждает, что подсудимый был довольно далеко от пациента, а во-вторых, сегодня, да и раньше, в ходе процесса, господин прокурор сам заявлял, что прежние задержания не имеют отношения к нашему делу!

Судья. Протест отклонен. Господин прокурор, продолжайте!

Прокурор. Спасибо, Ваша честь! (*Обращается к Левченко.*) Значит, правильно ли я понимаю, что господина Губопика вы узнали?

Левченко. Да…

Прокурор. К господину Губопику вы испытывали личную неприязнь?

Левченко задумывается.

Прокурор. Повторить вопрос?

Левченко (*сосредоточенно*). Нет… Не стоит…

Прокурор. Тогда и я, и присяжные готовы услышать ваш ответ!

Левченко. Да…

Прокурор. Зарубка!

Левченко (*словно пробудившись, быстро включается и начинает объясняться).* Да, я испытывал к нему личную неприязнь, но это никогда не мешало мне выполнять мои профессиональные обязанности. В приемном отделении у нас часто оказывались люди пьяные, люди невоспитанные, раздраженные, хамоватые – люди самые разные, к которым я мог испытывать неприязнь или антипатию, но это никогда не мешало мне выполнять мои обязанности!

Прокурор. Однако в случае с гражданином Губопиком это помешало? Ведь еще до того, как в пациенте вы опознали гражданина Губопика, вы приняли решение не помогать ему, осознав, что перед вами омоновец?!

Левченко. Повторюсь, я не мог знать, что это омоновец…

Прокурор. Значит, вы решили не помогать обыкновенному гражданину, который, например, приехал с ранением или травмой из пейнтбольного клуба?

Левченко (*растерянно улыбается, не веря очевидному перебору*). Очень маленькая вероятность была, что они оба из пейнтбольного клуба…

Прокурор. А вы, может быть, у них спросили?! Или все-таки понимали, что они омоновцы?!

Левченко. Я это подозревал, да…

Прокурор. Подозревали! Подозревали и, подойдя ближе, вы опознали в незнакомце гражданина Губопика и на замечание о клятве Гиппократа сказали, что клялись защищать людей, а не зверей, верно?

Левченко. Да…

Прокурор. То есть вы признаете, что отказались помогать больному без уважительных причин?

Левченко. Я собирался помочь ему, но после…

Прокурор. После чего?!

Левченко. После того, как окажу помощь другим пациентам в порядке их проблематичности. В тот вечер отделение было заполнено избитыми и ранеными людьми! Я должен был расставлять приоритеты. На фоне вновь прибывавших пациентов Губопик не вызывал опасений…

Прокурор. Значит, омоновец с обширным инсультом у вас опасений не вызывал, а люди с переломами рук вызывали?

Левченко. В ту ночь у нас были не люди со сломанными руками, как вы выразились, а парни с отбитыми промежностями, отбитыми до такой степени, что самые опытные анестезиологи брались за голову…

Прокурор. Правильно ли я понимаю, что этих самых, как вы выразились, парней вы отнесли к одной социальной группе, а Губопика – к другой, то есть гражданину Губопику вы не помогли, выделив его в социальную группу, что в соответствии со статьей 63 Уголовного кодекса является обстоятельством отягчающим!

Левченко. Я не очень понимаю, что вы имеете в виду…

Прокурор. Я имею в виду, что, во-первых, вы не помогли Губопику, потому что ненавидели всех омоновцев! Во-вторых, в ваших действиях был прямой умысел! Вы сознательно бездействовали, понимая, что бездействие ваше может нанести Губопику вред! Согласитесь, что бездействием своим вы просто мстили гражданину Губопику за то, что, во-первых, он защищал порядок и государственность, а во-вторых, за то, что при вашем задержании он ответственно выполнял свой долг перед Родиной?!

Левченко. Долг перед Родиной?! Вы знаете, что он делал со мной?!

Прокурор. Нет, и ваши домыслы нас не интересуют, потому что нет ни одного задокументированного свидетельства, что гражданин Губопик хоть единожды нарушил закон! (*Обращается к судье.*) Ваша честь, можем ли мы просмотреть имеющуюся видеозапись, на которой четко видны описываемые мгновения инцидента?

Судья. Можем…

На экране появляется видеозапись из приемного отделения. Камера висит в углу, под потолком. В приемном отделении суматоха, туда-сюда бегают люди. Много раненых. На скамейке сидят двое омоновцев. Мы видим врача, который проходит мимо, останавливается, делает два шага навстречу, что-то говорит и разворачивается, чтобы уйти…

Прокурор. Стоп! Прежде чем мы приблизим запись, могу я спросить у вас, господин Левченко, что вы держите в руке?

Левченко. Я не помню, что у меня было в руке…

Прокурор. Это ручка? Стилус? Какой-то медицинский инструмент?

Левченко. Я говорю же, что не помню!

Прокурор. Куда вы идете в этот момент?

Левченко. К одному из следующих пациентов…

Прокурор. С электронной сигаретой в руках?

Левченко. А, да…

Прокурор. Вы признаете, что в тот момент, проходя мимо гражданина Губопика, вместо того чтобы помочь ему, решили перекурить?

Адвокат. Протестую!

Судья. Протест отклонен!

Левченко. Я действительно шел на минуту перекурить…

Прокурор. То есть на покурить у вас пара минут нашлась, а на то, чтобы осмотреть гражданина Губопика, нет?

Левченко. Послушайте, это был третий подряд день дежурств! Мы без остановки получали раненых, которых привозили с улицы и из следственного изолятора. Вам нужно вспомнить, что до этого момента мы жили в мирной стране и еще никогда нам не приходилось сталкиваться с таким уровнем и размахом жестокости и насилия со стороны силовиков! Повторяю, осенью 2020 года я работал третьи сутки, потому что мои коллеги, которые должны были быть на смене, были арестованы! Я понимал, что, вероятно, в это же время их избивают ровно так же, как избивали меня! Все это происходило на фоне того, что надзиратели требовали отозвать из тюрем врачей, которые, по их словам, проявляли сочувствие к пострадавшим! Они, такие как Губопик, сами призывали не проявлять сочувствия! В тот момент я понял, что, если сейчас не перекурю, – взорвусь!

Прокурор. То есть к пострадавшим вы действительно проявляли сочувствие, а когда речь зашла об омоновце, вы решили выйти покурить?

Левченко. Это не связанные вещи!

Прокурор. Конечно, не связанные! Ваша честь, у меня всё!

Адвокат. Ваша честь, я бы хотел пригласить свидетеля защиты…

Судья кивает в знак согласия.

Судья (*свидетелю защиты*). Прежде чем вы начнете отвечать на вопросы адвоката и прокурора, я предупреждаю вас об ответственности за дачу заведомо ложных показаний! Представьтесь, пожалуйста!

Черепко. Черепко Александр Александрович.

Адвокат. Правильно ли я понимаю, что в 2020 году вы проводили вскрытие гражданина Губопика?

Черепко. Да…

Адвокат. И к какому заключению вы пришли?

Черепко. Инсульт.

Адвокат. Могли бы вы рассказать нам немного поподробнее?

Черепко. А что тут рассказывать? Инсульт – одна из самых распространенных причин преждевременной смерти. Инсульт относится к неинфекционным заболеваниям и означает повреждение сосудов головного мозга…

Адвокат. А все инсульты одинаковые?

Черепко. Нет. Условно можно разделить на три группы – ишемический, геморрагический и субарахноидальное кровоизлияние.

Адвокат. Что было у Губопика?

Черепко. Последнее.

Адвокат. Это частый инсульт?

Черепко. Нетравматическое субарахноидальное кровоизлияние бывает реже, но такой вид инсульта самый опасный – почти 50 процентов случаев заканчиваются летальным исходом. И даже при ранней диагностике и своевременном адекватном лечении человек с большей долей вероятности на всю жизнь останется тяжелым инвалидом. Основной симптом – острая резкая головная боль по типу «удар по голове», часто с пульсацией в затылочной области, также бывают рвота, судороги, нарушение сознания…

Адвокат. То есть это всегда острая резкая боль, она долго продолжается?

Черепко. Приступ достигает максимальной интенсивности в течение нескольких секунд. Однако в отдельных случаях выраженность головной боли может быть и умеренной, при этом она может купироваться анальгетиками и даже проходить спонтанно.

Адвокат. А на фоне чего может проявиться такая сильная головная боль?

Черепко. Нередко головная боль развивается на фоне физической нагрузки или натуживания.

Адвокат. То есть, если ты несколько недель подряд занят, скажем, разгоном демонстрантов, это может быть причиной?

Черепко. Вполне…

Адвокат. А что осложняет постановку правильного диагноза в этом случае?

Черепко. Да куча всего! Трудности с оценкой спектра клинических проявлений субарахноидального кровоизлияния, трудности оценки пациентов с головной болью, когда они неправильно ее описывают, вроде: сильная, внезапная головная боль с необычными характеристиками. Трудности, вызванные успешным купированием головной боли анальгетиками или самостоятельным разрешением приступа. Переоценка значимости классических клинических проявлений, что приводит к постановке неправильного диагноза: вирусная инфекция, менингит или гастроэнтерит, мигрень или головная боль, синусовая головная боль, боль в шее, реже боль в спине, психические заболевания да и много еще чего!

Адвокат. Насколько я понимаю, в этом случае необходимо действовать незамедлительно? Однако при этом человек может на ногах переносить этот самый инсульт долгое время?

Черепко. Да, со временем чувствительность головной боли может снижаться, что также затрудняет постановку правильного диагноза. Также нужно отметить трудности с пониманием того, что ксантохромия может отсутствовать на очень ранних стадиях – двенадцать часов после кровоизлияния – и на очень поздних, до двух недель после кровоизлияния…

Адвокат. Господин Черепко, сейчас, чтобы не погружать присяжных во все эти медицинские термины, я задам вам очень простой вопрос: каким было ваше заключение? Как, по-вашему, господина Губопика можно было спасти?

Черепко. При его картине болезни – нет.

Адвокат. Ваша честь, у меня всё!

Адвокат садится. Выходит прокурор.

Прокурор. Если внимательно осматриваешь пациента – инсульт можно проглядеть?

Черепко. Проглядеть всё возможно, но сложно. Скорее можно отправить человека на снимок, а снимок чего-то не покажет – такое тоже бывает.

Прокурор. Я правильно понимаю, что в случае с инсультом есть специальная шкала, в соответствии с которой определяются состояние пациента и вероятность летального исхода?

Черепко. Да, есть так называемая шкала Ханта – Хесса, в которой есть пять степеней.

Прокурор. Правильно ли я понимаю, что, например, при первой степени вероятность летального исхода примерно 30 процентов, а у последней, пятой, когда человек уже в коме, – 80 процентов, то есть даже при самом тяжелом состоянии у врачей остается серьезная возможность сражаться за жизнь? Двадцать процентов – это все-таки много!

Черепко. На бумаге все так.

Прокурор. Какая, по-вашему, степень была у покойного?

Черепко. Я не могу этого оценить.

Прокурор. Почему?

Черепко. Потому что вы спрашиваете меня о том, какая степень у него была в момент, когда он находился в больнице, но умер он не в приемном отделении, а, насколько я понимаю, дома, много спустя…

Прокурор. А врач мог не заметить, что у него, скажем, первая степень или третья? И тем более отпустить пациента домой, где он позже в одиночестве и беспомощности скончается?

Черепко. Это вопрос не ко мне…

Адвокат. Протестую! Мой подзащитный не отпускал Губопика домой! Губопик сам принял решение уехать!

Прокурор. Он принял решение уехать, потому что ему не оказывали помощь! Губопик решил поехать в аптеку!

Адвокат. Это решение он принял в ту минуту, когда врач был занят другими пациентами!

Прокурор. Мы знаем, что это не так! (*Вновь обращается к Черепко.)* Вы сказали, что, по вашему мнению, покойного нельзя было спасти…

Черепко. Всегда бывают чудеса, но…

Прокурор. Но если бы Губопику сделали КТ, которое не было сделано? Если бы начали проводить все другие необходимые мероприятия?

Черепко. Я думаю, что КТ показало бы, что ему не помочь, однако я могу говорить только о том, что уже видел во время вскрытия.

Прокурор. Вы имеете в виду, что человеку, который, не получив помощи, уехал домой, выпил лекарства и попытался уснуть, уже невозможно было помочь?!

Черепко. Нет, этого я не имел в виду. Я не следователь, и я не знаю, в какой последовательности происходили события и где был гражданин Губопик, когда умирал. Я знаю только, что человек, вскрытие которого я проводил, был обречен. Так бывает.

Прокурор. Ясно. Вы знаете, у обвинения есть еще только один общий вопрос: верно ли, что, когда в нашей стране случаются подобные дела против врачей, заключения выносят не какие-то специальные, скажем так, отдельные, независимые эксперты, а все те же врачи, которые могут знать друг друга, дружить, чувствовать общую обиду, свою солидарность?

Адвокат. Протестую, это некорректный вопрос! Система судебных экспертиз не имеет отношения к нашему делу!

Судья. Протест отклонен. (*Обращаясь к Черепко.*) Отвечайте!

Прокурор (*к Черепко.*). Можете и не отвечать на этот вопрос! Я сам его снимаю! Лучше ответьте мне на другой: вы участвовали в маршах протеста? Были арестованы? Были (*пальцами изображет кавычки*) жестоко задержаны?

Адвокат. Протестую! Это не имеет никакого отношения к результатам вскрытия!

Судья. Протест отклонен.

Черепко. Я участвовал в маршах протеста, как и вся страна! Ничего особенного и исключительного в этом не было! Да, я был задержан на рабочем месте. Арестован на пятнадцать суток, затем повторно на четырнадцать…

Прокурор. Зарубка! Ваша честь, у меня всё!

Прокурор садится на свое место. Черепко уходит.

На большом экране нарисованная художником пустая операционная, в которой никого нет, только приборы и пустой операционный стол.

Судья. Господин прокурор, господин адвокат, есть ли еще свидетели, которых вы сегодня хотели бы вызвать?

Прокурор. Да, Ваша честь! Сторона обвинения вызывает Абрамову Эльвиру Александровну, академика, почетного президента Центра нейрохирургии…

Выходит одетая со вкусом пожилая женщина.

Прокурор. Так как я выступаю сегодня от имени государства, прежде всего от имени государства смею заявить, что вы сегодня совершенно потрясающе выглядите, Эльвира Александровна!

Адвокат. Защита присоединяется!

Абрамова. Спасибо, мальчики, я знаю!

Прокурор. Эльвира Александровна, я не хотел бы отнимать у вас много времени, поэтому, если позволите, я бы сразу перешел к делу…

Абрамова. Начинайте, молодой человек!

Прокурор. Может ли человек, пострадавший от другого человека, не оказывать ему помощь?

Абрамова. Если он давал клятву – не может!

Прокурор. Почему?

Абрамова. Потому что на то она и клятва, потому что врач принимает на себя подобные обязательства. И еще, знаете, почему? Потому что для врача очень важно отношение к нему врача другого! Как на меня посмотрит мой коллега, если увидит, что я не помогла какому-то больному? Он просто перестанет меня уважать! Всё, считай, я тотчас выпаду из профессии…

Прокурор. Эльвира Александровна, как вам кажется, почему гражданин Губопик скончался?

Абрамова. Потому что врачи не оказали ему должной помощи! Смерть, которая случилась с Губопиком в 2020 году, не могла и не должна была случиться. В 2020 году в больнице, в которую попал гражданин Губопик, были двадцать четыре операционные и пятьдесят операционных залов, при желании эта больница могла обслуживать маленькую войну. К тому наплыву, который случился в ту ночь, медики, безусловно, были готовы.

Прокурор. Понятно. Эльвира Александровна, вы ведь были знакомы с гражданином Губопиком?

Абрамова. Не очень близко, но довольно хорошо.

Прокурор. При каких обстоятельствах вы познакомились?

Абрамова. В 2010 году, за десять лет до описываемых событий, я буквально по частям собирала его жену после аварии. Та операция длилась десять часов, и мы натурально вытащили ее с того света. То спасение я по-прежнему считаю одним из главных своих профессиональных достижений.

Прокурор. Каким вам тогда показался гражданин Губопик?

Абрамова. Скромным. Добрым. Любящим. Преданным. Доверчивым. Если бы однажды я оказалась в положении его жены, я бы хотела, чтобы рядом со мной был такой мужчина.

Прокурор. Понятно. Эльвира Александровна, думаю вы слышали, что гражданина Губопика обвиняли в некотором, скажем так, чрезмерном применении силы по отношению к протестующим. Вы же, в свою очередь, говорите, что Губопик был человеком добрым, человеком любящим. Как вы можете все это объяснить? Почему человек, насколько я понимаю, исключительно положительный, человек, посвятивший себя закону, человек, не раз доказавший свою преданность обществу не словом, но делом, внезапно ведет себя настолько жестко по отношению к протестующим?

Абрамова. А я могу объяснить это очень легко! Во-первых, насколько я помню, Губопик был человеком простым и даже, наверное, несколько наивным. Полагаю, что он чересчур верил всему, что в те дни говорила пропаганда. Это, во-первых. Во-вторых, думаю, он боялся оказаться в хаосе новой власти, боялся, что не сможет помогать жене, но самое главное, конечно, третье. Я думаю, что жестокость Губопика объяснялась историей, случившейся с его женой…

Прокурор. Что вы имеете в виду?

Абрамова. Жена Губопика пострадала из-за пьяного водителя, который оказался довольно известным оппозиционным активистом…

Прокурор. Его осудили?

Абрамова. Нет. Его отмазали. Кстати, все те же силовики…

Адвокат. Протестую! Даже если в тяжелой травме супруги Губопика был виновен, как выразилась госпожа Абрамова, подвыпивший оппозиционный активист, это не давало самому Губопику права беспорядочно калечить людей!

Абрамова. Как и не давало права врачу не лечить его!

Прокурор. Ваша честь, у меня всё!

Судья. Господин адвокат, у вас есть еще вопросы?

На большом экране появляется знак бесконечности, который рисует художник.

Адвокат. Да, Ваша честь! Если позволите, всего несколько! Эльвира Александровна, скажите, пожалуйста, правильно ли я понимаю, что помимо лечения гражданина Губопика вы были лечащим врачом бывшего президента?

Абрамова. Да…

Адвокат. Правильно ли я понимаю, что все высокие награды, премии и должности вы получили во время его правления?

Абрамова. Голубчик, он правил так долго, что кроме всего остального при нем я получила и рак, и диабет.

Адвокат. И всё же?

Абрамова. Я понимаю, к чему вы ведете. При любой другой власти я бы стала той, кем стала. И, вероятно, гораздо быстрее! Да, я лечила и президента, и его генералов, и его министров, которые ненавидели его, но ходили перед ним на цыпочках. Меня ценили как высококлассного врача, и я не понимаю, почему должна была бы отказываться от ответственной работы, если, кроме всего прочего, ко мне привозили самых тяжелых пациентов и я могла спасти таких простых людей, как, например, жена Губопика…

Адвокат. Вы когда-нибудь ошибались в выборе диагноза?

Абрамова. Конечно, но сегодня мы говорим не обо мне! Сегодня мы говорим о том, что врач намеренно отказался лечить своего обидчика.

Адвокат. Мой подзащитный не отказывался!

Абрамова. Мой молодой коллега, увы, совершил ошибку, ошибку не профессиональную, но моральную, и он виновен. Нет ничего, что могло бы его оправдать. Он нарушил клятву, и точка! Если врач разрешает себе не лечить, как ему кажется, плохого человека – врач такой должен немедленно уйти из профессии, потому что а) у него нет инструментария, чтобы определить, хороший человек или нет, и б) поверьте моему жизненному опыту, я женщина неприлично пожилая, а поэтому могу позволить себе говорить об этом прямо: плохих людей на нашей планете гораздо больше! Просто в процентном соотношении, понимаете? Людей подлых и мелочных, людей мстительных и глупых, людей никчемных и злых – людей таких значительно больше, и об этом говорит вся наша история! Если однажды вы захотите лечить только хороших людей, вам нужно будет подыскать другую планету! Вы спрашиваете меня, лечила ли я подлецов? Боже, мальчик мой, вам не хватило бы никаких трибуналов, чтобы осудить всех подонков, которых я спасла!

Адвокат. Создается впечатление, что вы говорите об этом с гордостью…

Абрамова. Да, потому что я врач! И мне удивительно, что, я должна объяснять это адвокату!

Адвокат. Адвокат защищает невиновных и ограждает виновных от чрезмерного наказания.

Абрамова. Вот и мы делаем ровно то же! Вы полагаете, что если мы перестанем лечить всех плохих людей, они перемрут и мы тотчас заживем в раю?

Адвокат. Мой подзащитный не отказывался никого лечить, а просто не успел!

Абрамова. Мне хотелось бы в это верить, но это, увы, не так. Все, что позволил себе ваш подзащитный, к сожалению, совершенно недопустимо и аморально! Он хотел оскорбить одного омоновца, но в итоге оскорбил всех врачей, всех врачей, которые в те дни, между прочим, не только помогали всем поступающим, но и делали все, чтобы не выдавать людей силовикам. Я лично спускала негласное распоряжение, чтобы граждан, которых силовики привозили на осмотр, под любым предлогом оставляли в больнице на дополнительное обследование. Силовики были так загружены новыми арестами, что просто бросали таких людей! Господин Левченко мог бы сделать гораздо больше не тем, что отказался лечить одного омоновца, но тем, что помог бы сотням других попавших в отделение…

Левченко (*не выдержав*). Я этим и занимался!!!

Абрамова. Может быть, но один ваш поступок все перечеркнул! И теперь вас всегда будут помнить не как человека, который спас тысячи жизней, а как врача, который загубил одну!

Она недовольно встает.

Адвокат (*понимая, что нужно срочно прекращать*). Ваша честь, у защиты больше нет вопросов…

Абрамова демонстративно уходит.

Видно, что судья чувствует себя неважно. Пока на трибуну выходит свидетель защиты, судья встает и, сдерживая рвотные позывы, покидает зал. Некоторое время все ошарашены. Заняв свое место, журналист смотрит на все происходящее с улыбкой. Когда судья возвращается, Левченко подходит к ней и что-то шепчет.

Левченко (*вдруг обращается к залу*). Мы должны остановить процесс! Мы должны срочно отправить госпожу судью на обследование! Здесь подозрение на…

Прокурор. Не несите чепухи! Вы просто не хотите продолжать процесс!

Все подходят к судье.

Судья. Продолжим! Нет никаких поводов для беспокойства! Все займите свои места! У меня просто немного болит голова с утра! Не нужно преувеличивать! Господин адвокат, кто ваш свидетель?

Адвокат. Мой свидетель – известный журналист Семен Стасов.

Судья. Это ваш псевдоним?

Журналист. Нет, это мое настоящее имя…

Судья. Хорошо. Я предупреждаю вас об ответственности за дачу заведомо ложных показаний и прошу не тянуть…

Адвокат (*журналисту*). Господин прокурор процитировал вашу колонку, в которой вы говорили, что процесс этот не стоило проводить вовсе. Вы могли бы объяснить нам, почему так считаете?

Журналист. Мне кажется, что лучше прочесть колонку! Да и потом у госпожи судьи болит голова…

Судья. Еще одна шутка – и пойдете вон!

Журналист. Простите, Ваша честь! Я вам искренне сочувствую, просто хотел вас развеселить!

Судья. Это суд! Мне здесь не нужны ни ваши шутки, ни ваше сочувствие! Показывайте по существу!

Журналист. Я считаю, что процесс этот совершенно провалился. С самого начала было очевидно, что он провалится, потому что сама мотивация его была неверной. Я твердо убежден, что процесс этот политический и в действительности и на господина Левченко, и на покойного господина Губопика всем категорически наплевать…

Адвокат. Почему?

Журналист. Потому что, начиная этот процесс, государство преследовало совершенно иные цели. Этот процесс – цирк! Я думаю, что государство посчитало, что сейчас мы находимся в той точке, когда пришел момент примирить наше общество. Спустя десять лет после событий, которые изменили нашу страну, было принято решение амнистировать омоновцев и продемонстрировать всему нашему обществу, что никаких расколов больше быть не должно, что расколы недопустимы, но, вместо того чтобы объединить людей, общество вновь поляризовали. Его поляризует и этот суд, и дискуссия, которую он вызовет…

Адвокат. Значит, по-вашему, процесса этого не должно быть вовсе?

Журналист. Да, и в этом я полностью согласен с предыдущим свидетелем, потому что обсуждать здесь совершенно нечего. Нет никаких сомнений, что Левченко абсолютно невиновен! Левченко притащили сюда, чтобы сказать нам: смотрите, мы судили силовиков, а теперь мы стали такими чистыми и честными, что осудим и тех, кто в те дни был против силовиков. У меня нет никаких сомнений, что, вернувшись после перекура, Левченко отправил бы Губопика на снимок, только спасло бы это гражданина Губопика? Вот о чем здесь нужно говорить! Нет, не спасло бы! И дело даже не в показаниях Черепко! Предыдущая свидетель, госпожа Абрамова, пустила пыль в глаза присяжным, она с гордостью рассказала о количестве операционных, которые были в 2020 году в больнице, но забыла поведать о порядке вещей, который тогда существовал. Вернувшись с перекура, Левченко отправил бы Губопика на снимок, и тот бы пошел на него и сел бы в очередь из ста человек, которые в тот вечер в этой очереди на снимок сидели! И в очереди этой он просидел бы не менее полутора часов, так что если уж он не смог дождаться пары минут, пока Левченко отлучался, то уж точно не дождался бы снимка и все равно покинул бы больницу.

Адвокат. Значит, вы уверены, что Левченко невиновен?

Журналист. Абсолютно! Более того, об этом эпизоде я знаю много лет. Я поговорил с десятками врачей, которые не под запись признавались мне, что в те дни ненавидели силовиков. Многие признавались мне, что на месте Левченко поступили бы ровно так же. Государство за много лет до описываемых событий ровно для того, чтобы избежать подобных ситуаций, понастроило госпиталей МВД и КГБ. Господин Басков должен был доставить господина Губопика в такую ведомственную больницу, но, угнав машину «скорой помощи», силовики остановились у первой попавшейся им больницы и были уверены, что все врачи бросятся их спасать, потому что слова «очередь», и особенно в те дни, для этих людей не существовало.

Адвокат. Господин прокурор не упомянул об этом, но в своей колонке вы написали, что оправдываете моего подзащитного. Что, по-вашему, указывает на его невиновность?

Журналист. Всё! Я провел собственное расследование и выяснил, что в тот вечер и в ту ночь в разных операционных было десять человек, за чьи жизни боролись хирурги. Было пятьдесят человек с разными тяжелыми травмами, чьим жизням ничего не угрожало, но которых нужно было срочно оперировать, и… было около пятисот человек, которые явились, чтобы зафиксировать полученные при задержаниях травмы. Понимаете? Дело не в том, что Левченко принимал решение в приемном отделении, куда привозили молодых парней с отбитыми гениталиями, – нет, дело не в этом, потому что к таким вещам Левченко был давно привыкший, профессиональная деформация с ним давно случилась, и дело было даже не в том, что он принимал свое

решение в приемном отделении, ведущие врачи которого уже были задержаны, а другие, едва ли не самые талантливые хирурги нашей страны, оперировали с отбитыми дубинкой пальцами, дело в том, что в ту ночь в больницу нахлынули сотни пострадавших, которые требовали засвидетельствовать побои и увечья, которые отказался фиксировать Следственный комитет. Люди хлынули в больницу, потому что уже после первых дней мирных протестов поняли, что государство собирается скрыть все эти преступления. Я со всей уверенностью могу говорить о том (*показывает справки)*, что в ту ночь Левченко осмотрел как минимум двух изнасилованных омоновцами мужчин, которые впоследствии просто-напросто постеснялись давать ход собственным делам. Весь тот вечер и всю ту ночь Левченко не только принимал вновь прибывших пострадавших, но и был вынужден час за часом выполнять непривычную для себя однотипную и монотонную работу, описывая травмы для судебных заключений, сотни травм, схожих с теми, что получил он сам! Левченко описывал травмы для будущих судебных разбирательств, хотя делать этого особенно не умел. Для этих целей он даже сходил за методичкой и, сверяясь с ней, описывал все раны. И в таком состоянии он провел несколько часов!

Адвокат. Понятно. В конце я бы хотел задать вам еще только один вопрос. Свою колонку вы заканчиваете рассуждением о новой морали. Могли бы поделиться с нами?

Журналист. Собственно, ничего нового я не говорю. Мне кажется, самое важное – весь этот процесс держится на том, что поступок Левченко якобы аморален. Мы судим Левченко старой моралью, моралью, которая совершенно себя изжила. Мы знаем десятки случаев, когда за эти годы омоновцев отказывались обслуживать таксисты и прорабы, рестораторы и работники гостиниц. Обвинили ли мы хоть одного из них? Почему кто угодно может высказать свое отношение к омоновцу и ему за это ничего не будет? Почему прачечная или химчистка может, продавец фруктов может, а врач не может? Я не могу представить себе, чтобы сегодня, в наши дни, мы хоть на секунду задумались бы над тем, чтобы жертва абьюза помогала абьюзеру, чтобы жертва изнасилования помогала насильнику, а между тем именно этого мы требуем от Левченко!

Адвокат. Спасибо! Ваша честь, у меня всё!

Судья. Господин прокурор, у вас есть вопросы?

Прокурор. Нет, Ваша честь.

Судья. Хорошо. Господин Левченко, в этом случае вы можете выступить с последним словом.

Левченко. Спасибо, Ваша честь… Вы знаете, когда я поделился с адвокатом своими соображениями относительно моего последнего слова, он попросил меня ни в коем случае всего этого не говорить… Мой адвокат признался, что, если я скажу все то, что собираюсь сейчас вам сказать, – ему останется только развести руками. Что ж…

я не знаю, как поступит мой адвокат, но считаю важным сказать то, что у меня на сердце…

Десять лет я размышляю над тем, как поступил бы, окажись вновь в приемном отделении… Десять лет, едва ли не каждый день, я думаю, как сортировал бы поток в этот раз, и десять лет я отвечаю себе, что поступил бы ровно так же. Вчера вечером мой адвокат сказал мне: присяжные будут выбирать между хорошей бесплатной медициной для всех и свободой и свобода, безусловно, окажется для них на втором плане. Так сказал мой адвокат, который лучше меня понимает суд, но я не верю в это, потому что за свободу, а не за медицину для всех мы сражались десять лет назад, потому что в медицине для всех – никаких проблем нет, а в свободе, как я вижу по этому делу, все еще есть.

Меня судят за то, что я невнимательно осмотрел Губопика. Мог ли я упустить столь обширный инсульт? Как видите, в тех обстоятельствах смог. Прокурор обвиняет меня в том, что я намеренно бездействовал, но правда заключается в том, что все было ровным счетом наоборот – в ту ночь, да и в предыдущие дни, я действовал как никогда много!

Все эти дни разные люди решали, обязан ли я был лечить омоновца, который избивал меня… Обязан ли я был лечить омоновца, который избивал мою жену, моего брата и моего друга… Обязан ли я был лечить нелюдя, который при мне стягивал с девушек нижнее белье и, топчась по нему, заставлял их петь тогдашний гимн страны…

Я считаю, что нет, не обязан.

Могу ли я при этом сказать этой мрази всё, что думаю о нем?

Я считаю, что да, что могу!

И еще… Когда я выкурил сигарету и вернулся в приемное отделение – Губопика уже не было. Я подумал, что его взял кто-то из других врачей, и в это время передо мной оказалось несколько новых потерпевших, которых мне нужно было осмотреть. Вот и вся история. Вот и вся история, в которой меня так долго судят за то, что я якобы не оказал помощь Губопику, а нужно было бы судить его посмертно за то, что он пометил меня крестом и избивал. Желал ли я при этом гражданину Губопику здоровья? Да, я хотел, чтобы с божьей помощью он дожил до суда! Думал ли я о нем, когда вернулся после перекура и заметил, что его нет? Нет, не больше секунды… Спасибо, Ваша честь, у меня всё. А вам я все-таки рекомендую немедленно поехать на снимок…

Судья. Понятно… Я сама решу. Присаживайтесь! Господин прокурор, вам слово!

Прокурор. Уважаемый суд, уважаемые участники процесса! Сегодня мы говорили об уголовном деле, расследование и судебное рассмотрение которого привлекло к себе общественное внимание, широко освещалось в прессе, что неудивительно, ведь в результате событие, произошедшее десять лет назад, повлекло смерть человека. Человека, который в силу своих моральных качеств выбрал своей работой службу государству и обществу.

В судебных прениях хотелось бы еще раз остановить внимание суда и участников процесса на самых значимых обстоятельствах дела, высказать свою позицию относительно доказанности вины Левченко, квалификации его действий и меры наказания, которой он подлежит.

Петр Ильич Левченко обвиняется в том, что он из низменных мотивов мести и личной неприязни к сотрудникам силовых структур принял решение не выполнять свой долг как медицинского работника, намеренно не оказал помощь Губопику Александру Григорьевичу, что повлекло наступление тяжких последствий, а именно смерть последнего.

Реализуя свой преступный умысел, Левченко П. И., проходя по приемному покою больницы, заметил в коридоре Губопика А.Г, ожидающего оказания медицинской помощи. Узнав в Губопике А. Г. сотрудника силовых структур, будучи осведомленным о том, что данный гражданин находится в покое как пациент, будучи осведомленным, что ряд внешне видимых симптомов говорит о срочном характере потребности в оказании помощи, отказался оказывать необходимую помощь, понимая, что его противоправные действия могут повлечь наступление серьезных медицинских последствий, и отнесся безразлично к таковым.

Левченко П. И. сопроводил свое бездействие оскорбительным высказыванием, что, цитирую, «клялся лечить людей, а не зверей…» Хотя, даже если бы Левченко молчал, его действия все равно были бы оскорбительны, оскорбительны подобным пренебрежением чувствами других людей, общечеловеческими, общепринятыми правилами и нормами.

Умышленное противоправное действие Левченко П. И. имело широкий общественный резонанс, возбудило в обществе ненависть и вражду, унизило достоинство сотрудников силовых структур и могло стать дурным примером.

Левченко П. И. обвиняется в неоказании медицинской помощи больному лицу без уважительных причин медицинским работником, повлекшем смерть.

В судебном заседании Левченко П. И. виновным себя не признал и показал суду следующее, практически подтвердив показания, данные им в период предварительного следствия, которые кратко сводятся к следующему: в силу личной неприязни из-за предыдущего взаимодействия с силовыми структурами, а именно Губопиком А. Г., он принял решение не оказывать помощь данному пациенту. Ненависть, гнев, пренебрежение – чувства, которые он испытывает к силовикам, тем не менее не направлены в адрес какого-то определенного человека, он ненавидит всех силовиков, считая их зверьми. Более того, как пояснил Левченко П. И., ему определенно было известно о том, что в данный момент в учреждении здравоохранения не хватает медицинских сотрудников, и он понимал, что помощь гражданину Губопику А. Г. могут не оказать вовсе. Тем самым он сознательно обрек указанного гражданина на смерть.

В своих показаниях Левченко П. И. практически полностью подтвердил установленные по делу обстоятельства: бездействие,

осознание того, какие последствия ждут потерпевшего, отрицая лишь наличие умысла на убийство, утверждая, что он хотел лишь «осмотреть его позже». Время, когда он собирался осмотреть, отметим, Левченко не указывалось. Считаю, что по итогам судебного следствия вина Левченко П. И. по предъявленному ему обвинению в полном объеме установлена и доказана предоставленными суду доказательствами обвинения, полученными при соблюдении требований всех норм, а именно показаниями допрошенных в судебном заседании свидетелей обвинения. Такими, как:

– Басков Антон Павлович, который рассказал суду о событиях, произошедших в приемном покое, подтвердив вышеизложенные обстоятельства и факт произнесения Левченко реплик, унижающих достоинство потерпевшего, а именно: «клялся лечить людей, а не зверей»;

– заключения, проведенные по делу экспертиз, а именно трех судебно-медицинских экспертиз.

Вина Левченко П.И подтверждается также другими материалами и документами уголовного дела, исследованными в судебном заседании.

Обращаясь к юридической оценке содеянного Левченко П. И., считаю, что предоставленные суду доказательства в их совокупности определенно устанавливают наличие в его действиях состава инкриминируемого ему преступления статьей 161, часть 2: «Неоказание медицинской помощи больному лицу без уважительных причин медицинским работником, повлекшее смерть».

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в заключительной речи Левченко акцентирует внимание, что он не чувствует своей вины и поступил бы ровно так же, как и тогда. Подводя итог сказанному, прошу уважаемый суд признать Левченко Петра Ивановича виновным в преступном бездействии медицинского работника, повлекшем смерть человека, и назначить ему наказание с учетом обстоятельств дела, высокой степени общественной опасности совершенного им преступления. На основании части 2 статьи 161 окончательно прошу назначить Левченко Петру Ивановичу наказание в виде лишения свободы сроком на пять лет с отбыванием наказания в исправительной колонии строгого режима.

Судья. Господин прокурор, спасибо! Господин адвокат, вам слово!

Адвокат. Уважаемые присяжные, давайте знакомиться! Я тот самый адвокат, который считает, что нельзя выносить приговор, если вы сомневаетесь, и который сказал, что в случае чего разведет руками… В самом деле, что тут скажешь? Ну хотя бы будем знакомы… Теперь вы знаете, кто я… Кто я, вы знаете хорошо – этот процесс идет не один день, а вот кто вы? Кто вы? Возможно, вы тот самый мужчина, которого охватывал леденящий ужас, когда он просто читал телеграм-каналы и смотрел видео, где кровь людей размазывали грубые ботинки силовиков по тротуарам. Возможно, вы тот самый человек, который даже самому себе боялся признаться, что страшно, очень страшно по выходным выходить на улицу родного города и быть избитым

людьми в масках, – я вас не знаю, давайте будем знакомы! Возможно, вы та женщина, на которую направили оружие просто за то, что вы, выйдя на балкон, увидели, как пятнадцать человек в форме повалили на асфальт и бьют ногами прохожего, а вы осмелились крикнуть «что вы делаете?», и на вас направили оружие, направили те, кто якобы должен вас защищать! Это вы? Будем же знакомы! А может быть, вы были среди тех, кто работал волонтером под изоляторами временного содержания и слышал истошные крики тех, над кем издевались там днем и ночью, ночью и днем. Это вы? Я адвокат, будем знакомы! Я не удивлюсь, если именно вы помогали девушкам, которым ломали ноги, дойти до машин других волонтеров, чтобы развезти их по больницам, – будем знакомы! А может, вы сами были среди тех, кого вытаскивали из собственной машины люди в черной форме, налетевшие, как рой пчел, из ниоткуда, крушащие дубинками стекла. Вы бывали внутри? Я однажды тоже был, я адвокат – будем знакомы! А может, вы искали члена семьи, у которого отключен телефон, и вы судорожно набираете номера всех известных правозащитников, чтобы узнать, в каком отделении ваш близкий? Кажется, я хорошо вас знаю, но все же будем знакомы вновь! А может, вы та самая старушка, которая всегда была за то, что «лишь бы не было войны», а, оказавшись в больнице, с соседками по палате ходила на экскурсию посмотреть на парней, которым раздавили ботинком половые органы? Будем знакомы, любопытный человек! А может, вы, вытирая слезы, были психологом пятнадцатилетней девочки, над которой совершили насильственные сексуальные действия в провинциальном городе все те же люди в черном? Вы психолог? Будем же знакомы! А может, вы каждое утро с ужасом искали, за кем пришли ночью и кто из ваших знакомых оказался в списке задержанных? Будем знакомы!

Это наше знакомство можно продолжать еще долго, потому что трагедия, которая тогда развернулась в нашей стране, коснулась не только Левченко и Губопика, но коснулась так или иначе каждого из нас. Она коснулась каждого из нас, и каждому из нас приходилось выбирать, на чьей ты стороне – на стороне белого или черного, на стороне добра или зла. Каждый из вас, я уверен, помнит, что в стране нашей не было никакой революции, что у нас не было ни лозунгов политических, ни лозунгов экономических, но всеми нами двигали лишь лозунги морально-этические, – мы просто хотели зваться людьми, и каждый день мы сражались за это право, и мы делали этот выбор! Этот выбор делали вы, этот выбор делал я, этот выбор сделал врач Левченко. Он сделал его, и мы можем только гордиться нашими врачами, потому что мой подзащитный вопреки всему произошедшему с ним не отказывался от своего долга, не отказал в помощи. Он собирался оказать ее. Да, он не поставил приоритет на помощи гражданину Губопику, как на тот момент привыкли люди в черном, ведь они чувствовали себя высшими и безнаказанными, ведь им говорили их командиры: «Не сдерживайтесь, ребят, сегодня можно всё». Да, мой подзащитный

не выделил Губопика среди прочих, но почему он должен был это сделать? Что делало Губопика столь исключительным? Всем пациентам в приемном покое нужна была помощь Левченко, всем нужна была срочно. Кровотечения, оторванные органы, рваные раны от светошумовых гранат. Вы спросили у моего подзащитного, сколько бы умерло пациентов, если бы он кинулся помогать Губопику? Вы знаете, раз уж мы теперь знакомы, я хочу задать вам только один вопрос. Теперь, когда мы знакомы и я знаю, что вы учились в школе, и что над некоторыми из вас в школе издевались, и вы видели, как одни школьники задирают других; теперь, когда мы знакомы и я знаю, что некоторые из вас жили в не самом благополучном районе и видели, как хулиганы измываются над прохожими; теперь, когда мы знакомы и я знаю, что вы были участниками маршей и оказывались в автозаках, когда я знаю, что вас избивали и заставляли ходить гуськом, так вот теперь, как я и обещал, я задам вам всего один вопрос. Нет, я не стану предлагать вам оказаться на месте врача Левченко, но задам вопрос другой и совсем простой: перед тем как оказать помощь старшекласснику, который постоянно задирает вас на переменах, перед тем как оказать помощь хулиганам, которые нападают на вас во время вашего первого свидания, перед тем как оказать помощь омоновцу, который избивает вас и мочится на вас… вы разрешите себе перевести дух и покурить? Прежде чем сейчас вы вынесете свое решение, ответьте себе только на один вопрос: разрешили бы вы себе в такой ситуации перекурить?

Судья. Спасибо, господин адвокат. Сейчас я прошу присяжных, которые все это время наблюдали за сценой суда, принять решение о виновности или невиновности господина Левченко. Голосуйте, пожалуйста!

Судья поднимает голову и смотрит на экран, на котором появляется надпись: «Голосование началось!»

Голосование закончилось.

На сцену выходит девушка и передает результат судье, которая открывает конверт.

Судья. Суд присяжных постановил, что господин Левченко… ◆

Борис Гуц

«ДЫШИ, МИНСК!»

Заметки о только что завершенном фильме

MINSK
MINSK
Автор сценария, режиссер, продюсер Борис Гуц
Оператор Дарья Лихачева
Художник Йоханесс Вальдма
В ролях: Алексей Маслодудов, Анастасия Шемякина, Анастасия Пронина, Данил Стеклов, Максим Стоянов, Юлия Ауг, Олег Гаас, Филипп Могильницкий, Евгений Коряковский, Иван Мулин, Михаил Ширяев, Артём Гареев, Александр Домовой, Александр Жиленко и другие
2021

«Я просто шел с работы…» – говорит молодой парень, зажатый телами других арестованных в углу черного микроавтобуса. И сразу получает дубинкой по почкам. «Заткнись, животное!» – кричит человек в черной форме и черном бронежилете. Именно с этого диалога на любительском видео в известном телеграм-канале и началась моя работа над фильмом MINSK в августе 2020 года. Парень просто шел с работы и оказался в автозаке. Я просто лежал у себя на диване в уютной московской квартире и смотрел на телефоне одно жуткое видео за другим. Было стыдно, неловко и гадко… На днях после долгих переговоров я получил отворот-поворот от крупного продюсера на постановку моего сценария о гибели недоношенных младенцев в российских больницах. Я был опустошен, без сил, без фильма, без работы. Я бесконечно читал какой-то пустой детективный романчик, проветривал мозги долгими прогулками по Филевскому парку и искал новый сюжет. В ночь с 9 на 10 августа я его нашел.

Минский парень просто «шел с работы», а мои герои просто «вышли из дома». Разговоры о будущем, планы завести ребенка, надежды на низкую процентную ставку по кредиту, мечты об отпуске… Все это уничтожается за полтора часа в режиме онлайн. Жизнь героев рушится и крошится под ударами дубинок, одним кадром, без монтажных склеек, а зритель даже не успевает доесть попкорн.

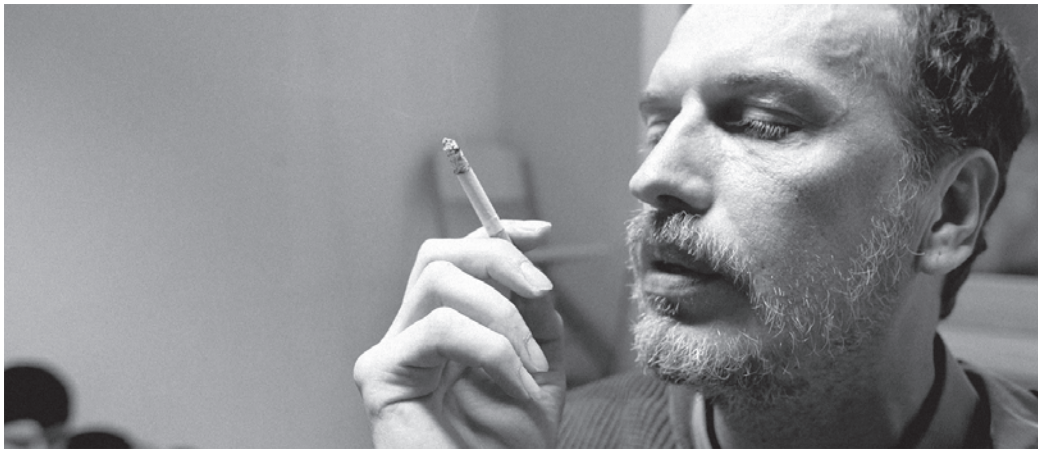
Принцип однокадрового фильма для меня важен бесконечно. Тарковский не раз говорил, что любая монтажная склейка – обман. Мы живем непрерывно, без катов. Мы видим окружающую реальность в формате

внутрикадрового монтажа: вертим головой, крутим действительность панорамами, переводим взгляд, фокусируемся на главном. Закроешь глаза – останутся звуки, мысли, видения. Но наши герои закрывать глаза и не пробуют. И зрителю не удастся.

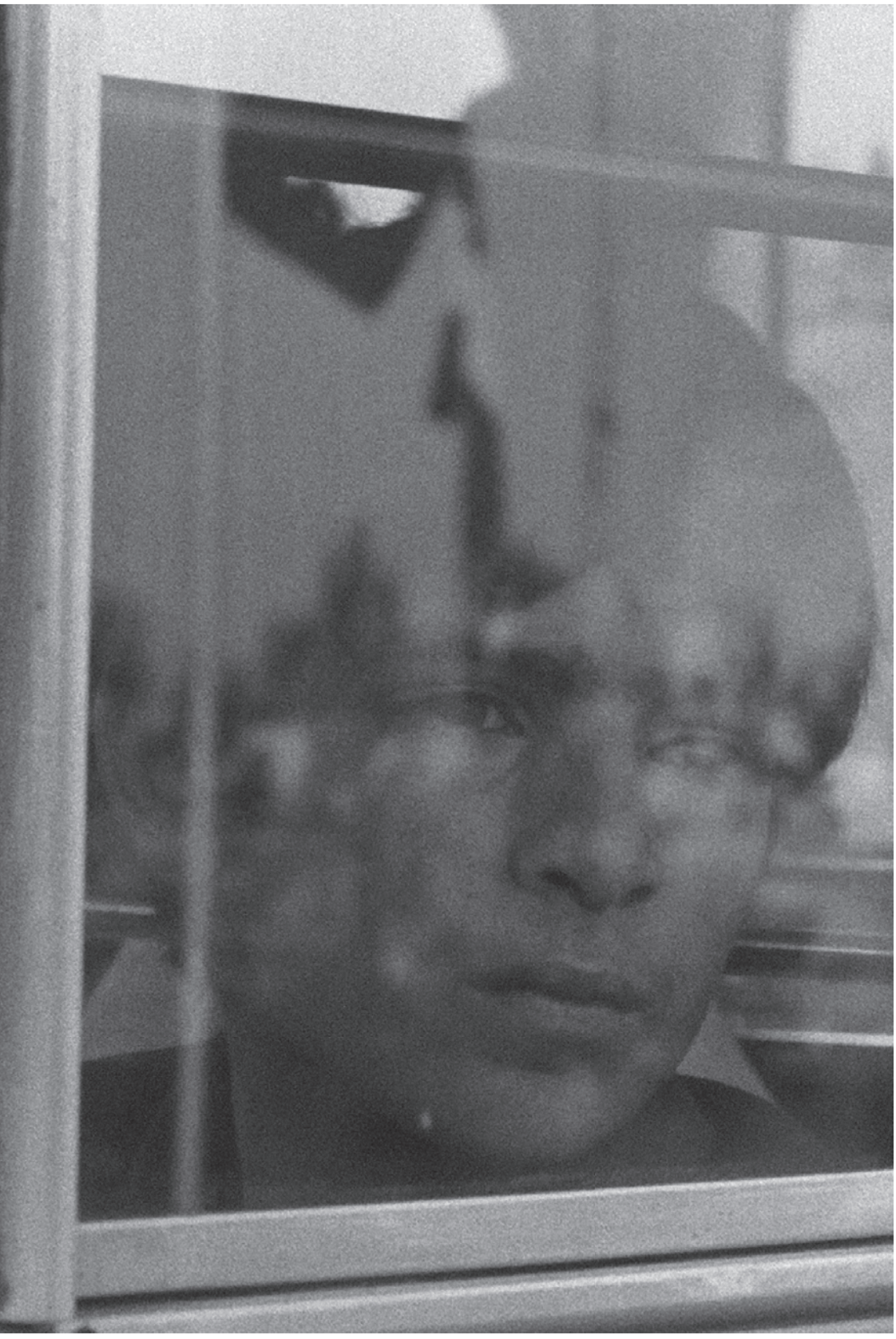
Писать сценарий однокадрового фильма – особая задача. Здесь не работают привычные законы драматургии. Макки и Труби плачут в сторонке над своими учебниками. Здесь работает только один закон: должно быть интересно, динамично, должно быть реально, герои приходят и уходят, антагонистом может стать любой прохожий. Кроме этого передо мной стояла задача прописать сюжет под локации в одном районе, в чужой стране, на расстоянии трех, пяти и семи минут автомобильных маршрутов.

Для массовой сцены мы нашли в Таллине аутентичный перекресток в «русском районе». Мы останавливали трамваи, ломали автомобили, жгли файеры, стреляли и взрывали. Я сломал головы техническому директору и звукорежиссеру целью обеспечить непрерывную работу камеры и постоянную запись чистового звука. Для артистов работа в фильме превратилась в настоящий спектакль. Режиссер не может вмешаться посреди представления, не может давать подсказки из-за кулис, ведь кулис, по сути, нет. Все нюансы обсуждаются заранее на репетициях. Забыл текст? Актер импровизирует в рамках сюжета и персонажа. Оторвался провод у камеры? Техническая группа решает проблему без стопа. Жизнь идет, проблемы решаются. В одном дубле механик камеры, прекрасная итальянка Вита, меняла аккумуляторы в режиссерском мониторе, находясь в движении открытого кузова машины follow car. В другом дубле та же Вита производила замену кабеля на камере, пока оператор-постановщик Дарья Лихачева снимала пытки героев. ◆

Кадры со съемок
фильма MINSK



Кадры со съемок
фильма MINSK



Евгений Гусятинский

КИНО И ЕГО ДВОЙНИК

АББАС КИАРОСТАМИ (1940—2016)
Иранский кинорежиссер, сценарист, продюсер, художник, поэт. Один из лидеров иранской «новой волны». Обладатель множества кинематографических наград.

Кино Аббаса Киаростами оставляет ощущение недосмотренности. Как будто мы недоглядели за происходящим на экране и увидели не все, что содержится в распахнутых кадрах, открытых композициях, уходящих вдаль, вверх и в стороны перспективах. Есть чувство, что это кино в последний момент уворачивается от нашего взгляда. Несмотря на неуклончивый и фронтальный – глаза в глаза – контакт с изображением, образами. Прописанный – от безысходности – среди неодокуреалистов, но никогда, по его собственным словам, не смотревший *синема верите*, Киаростами предъявляет физическую реальность или видимый мир не столько с целью скрыть их, сколько защитить и сохранить как что-то нетронутое. Наделить автономностью, независимостью от «здесь и сейчас».

Так, например, действует знаменитый, по-прежнему вводящий в легкое замешательство финал «Вкуса вишни» – вернее, постфинал, если описывать сюжет картины как путешествие навстречу смерти и туда, где начинается – если начинается – что-то после. Режиссер не только скрывает или даже элиминирует мотивы самоубийцы и вообще какую-либо информацию о нем, но и в сумеречной развязке переводит историю о поиске смерти в историю об исчезновении, не обязательно тождественном умиранию. И кажется до гениальности простодушным, что с исчезновением героя – буквально его сокрытием, растворением в темноте – исчезает и сам фильм, а на его месте возникает другой фильм, снятый на другой носитель (на видео), в котором другие герои – опрятные солдаты с цветами в руках – отдыхают на холме, на месте – так работает эта рифма – чьей-то будущей или уже случившейся смерти.

Своей несоотносимостью с предыдущим действием этот эпилог больше всего напоминает потерявшуюся часть

←
«Жизненный опыт», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

из какого-то иного фильма, который, пока мы смотрели «Вкус вишни», шел где-то рядом своей дорогой и вдруг на короткое время пересекся с ним, ненадолго отклонился от своей траектории, а потом так же естественно покатился дальше. Так в кино Киаростами могут встретиться и разойтись две дороги, и он всегда покажет их движение и пересечение не только как процесс, но и как пейзаж, уже свершившийся и законченный. Точно так же авторское послевкусие от зернистого «Вкуса вишни», зафиксированное им в иной поэтике в видеофинале, кажется случайным и единственно возможным одновременно: как если бы два фильма – два потока, две реальности, – пересекшись однажды, оставили после себя этот монтажный узор, лоскутный ковер.

Дорога у Киаростами – это почти всегда зигзаг, пролегающий сквозь свет, тень и темноту, проходящий сквозь зоны максимальной видимости к участкам, на которых видимость уменьшается или даже пропадает вовсе. Эти неравномерные, по-разному освещенные отрезки на пути героя и фильма чередуются плавно и естественно. Вихляющий зигзаг – это увертка, уводящая фильм, его вроде бы ясное движение за рамки экрана и в сторону от зрительского взгляда, традиционно линейного. Так Киаростами перенаправляет, расширяет наше восприятие, но и достаточно критически тестирует и ставит под вопрос его изначальные возможности.

Незавершенность, даже некоторая эскизность его фильмов кажутся чем-то очевидным и в традиционном смысле оставляют люфт для работы зрительского воображения. Но обычно подобная незаконченность дарит публике радость соучастия, даже соавторства. Картины же Киаростами выглядят недостаточно «взаимными». Несмотря на свою открытость и прозрачность, лучшие из них пленяют своей безответностью. И только такой любовью их, наверное, и можно полюбить.

Киаростами говорил, что время фильма – его длительность – никогда не совпадает с временем просмотра. Игра между изображением и видимостью, образом и его восприятием, их несовпадения и различия составляют поэтическую, философскую подоплеку его кино. Можно сказать, что в случае Киаростами мы приходим в кино – ритуал, не раз фигурирующий в его картинах, – не *увидеть* фильм, а *подглядеть* за ним сквозь окошечко или рамку экрана, который – как и в случае с длительностью – тоже не тождествен изображению.

Опыт, приключение, драматургия восприятия буквально – даже на сюжетном уровне – запечатлены в фильме «Ширин», в котором мы смотрим на то, как невидимую нам экранизацию одноименного эпоса смотрят в кино можество женщин – знаменитых иранских актрис, среди них есть и Жюльет Бинош. Невидимость или даже отсутствие фильма, от которого как будто остались только звуки и диалоги, – мы так и не узнаем, есть ли в нем какое-либо изображение, – восполняются фронтальными портретами

смотрящих, чьи лица сами становятся экраном и зеркалом тех, кто уже в реальном – симметричном – кинозале смотрит «Ширин» Киаростами. Так он напрямую соединяет два взгляда и две реальности – те, что существуют по ту и по эту сторону экрана. Возможно, тут все же преломляются и сугубо иранские или даже исламские особенности его кино, связанные с известной системой культурных табу и запретом изображения как такового. Но – как будто намекает Киаростами, – если изображение нельзя увидеть, это не значит, что его нет.

Вся история (повествовательного) кино приучила нас к тому, что экран является зеркалом, адресованным миру и принадлежащим ему, – зеркалом, изобретенным человеком, художником, индустрией, обществом для их собственных нужд, какими бы практическими или нематериальными, высокими или низкими они ни были. Парадокс Киаростами в том, что он последовательно и даже настойчиво освобождает кино от традиционно закрепленных за ним функций. В каком-то смысле от необходимости отражать, буквально фиксировать видимое – как и от необходимости быть увиденным зрительским глазом. Но эта глубинно модернистская и в европейском каноне авангардистская концепция полной автономности кино бесконфлкитно воплощается у него через свою противоположность, выраженную в приверженности документальной оптике, «эстетике невмешательства» и вообще люмьеровскому духу, ответственному за мимитическую природу кино.

В своем эссе о живописи Мане – как выясняется, пограничной между импрессионистическим реализмом и абстракцией, – Фуко пишет, что картины французского мастера на самом деле отражают не только и не столько физический мир, сколько то, из чего сделана сама живопись. Его картины подспудно указывают на свою поверхность, рамочность, «картинность», тонко разоблачая иллюзию реализма. Иными словами, это новаторская, хоть и зашифрованная, живопись о живописи, созданная в эпоху, когда в ней еще не восторжествовал модернизм, а ее задачи портретировать реальность еще не были поставлены под вопрос. Точно так же фильмы Киаростами о(т)страняют собственную реалистическую природу, не прибегая впрямую к методам деконструкции, оставаясь на территории узнаваемого, внушающего доверие правдоподобия.

Принято считать, что Киаростами начинал как классический неореалист, буквально – как и многие его коллеги по «иранской волне» – перенесший рецепты итальянских неореалистов на иранскую почву. Тем удивительнее его медленный, но постепенный отход от этой эстетики, предпринятый уже в ранних работах. Более того, в его первых фильмах много типично неореалистических образов – дети, школа, футбол, уличная жизнь «простых людей» – дворовых мальчишек, их погрязших в труде и хлопотах родителей и соседей, торговцев, чистильщиков обуви, перекупщиков билетов на футбольные матчи и т.д. Но уже в них зарождается то, что будет происходить

в зрелых картинах Киаростами, в которых сюжет оказывается лишь неустранимой технической формальностью – чем-то вроде еще одного объектива или фильтра, а история существует лишь как обещание истории.

Уже во второй работе режиссера – короткометражке «После уроков» – школьника выгоняют из класса за разбитое окно. Его дорогу домой преграждает дворовый футбольный матч, в который он решает вмешаться. Киаростами называл этот фильм своей идеальной работой. В исключительно малой форме ему удается выйти за рамки сюжета и условного хронометража, расширив внутренний диапазон фильма. Точно так же как маленький герой «После уроков» в одиночку выходит за границы одомашненных улиц навстречу бескрайнему незнакомому миру, Киаростами постепенно выходит в безусловное кинематографическое пространство. Фильм будто не заканчивается, а только начинается на финальных кадрах, продолжая идти уже без зрителя, становясь конгениальным физической реальности. Как говорил Киаростами, завершается лишь сеанс фильма, но не сам фильм.

Финалы фильмов Киаростами часто выглядят так, будто не имеют прямого отношения к предыдущему действию. История может совершить самый неожиданный зигзаг, а герой полностью сойти с дистанции, предписанной ему сюжетом. Обаятельный трудный подросток Гассем – герой полнометражного дебюта Киаростами «Путешественник» – живет в малоимущей семье в провинции на западе Ирана. Он плохо учится, не слушается родителей, постоянно притворяется больным и думает лишь о футболе. Узнав, что его любимая команда «Персеполис» будет играть в Тегеране, он решает в тайне от родителей попасть на этот матч. Но прежде нужно найти деньги на автобус до иранской столицы, в которой он никогда не был. Уже здесь Киаростами растворяет историю взросления в отчасти документальной панораме иранской жизни, выходящей за рамки сюжета. Его камера незаметно и одновременно сосредоточенно скользит по лицам и улицам Ирана, естественным образом и будто в режиме «без комментариев» высвечивая драмы и противоречия иранского общества – классовое расслоение, разрыв между центром и периферией, конфликт поколений. Путешествие Гассема – это не только побег из дома и школы, где он постоянно сталкивается с непониманием и наказаниями, в еще более суровый Тегеран, но и внутреннее движение в неизвестном направлении, в сторону от привычных конвенций. Первый опыт свободы и первая попытка проложить, протоптать собственный путь – через неизбежные травмы и разочарования.

В финале Гассем пропускает заветный матч из-за усталости – он засыпает на лужайке неподалеку, а проснувшись, обнаруживает лишь опустевший стадион, по которому ветер гоняет обрывки газет. Игра окончена, состоявшись без героя, разминувшись с ним, и эта ситуация может служить метафорой отношений протагониста и сюжета, при которых первый выпадает из второго, чтобы самому сделать свой выбор и пойти незапрограммированным путем. Точно так же и финал «Крупного плана»,

в котором происходит подстроенная Киаростами счастливая встреча двух Махмальбафов, настоящего и мнимого, реабилитирует мечту и право последнего – маленького человека из рабочего класса, типичнейшего героя неореалистов – быть кем-то еще и вообще кем вздумается, мечту и право, скомпрометированные в ходе унизительного суда над ним, а по сути над человеческим воображением.

Интересно, что закон расхождения героя и сюжета не распространяется на единственный «европейский» фильм Киаростами «Копия верна». Эта (квази)мелодрама снята на родине неореалистов и посвящена неустранимому сценарию – или паттерну – любовного чувства, которое всякий раз – в каждой новой паре – оказывается обманчиво оригинальным, копируя и повторяя уже кем-то прожитый опыт. Деконструируя мелодраму, в которую играют его герои, притворяясь – вплоть до потери дистанции – мужем и женой, Киаростами снимает не жанровый фильм, а кино о жанре, фильм о мелодраме, еще одно кино о кино как способе придать жизни эскапистскую, утопическую оригинальность – пускай мнимую, хрупкую и кратковременную. Ведь участники этого романа – искусствовед-интеллектуал и хозяйка антикварной лавки – прекрасно понимают, что разыгрываемый ими жанр не способен стать равным жизни точно так же, как ограниченный по краям и плоский киноэкран не способен стать равным фильму Киаростами.

Превосходство копии над оригиналом, о котором говорит герой картины «Копия верна», во многом дает ключ ко всему кинематографу Киаростами. Новизна каждого его фильма не только раскрывает свою глубинную «неоригинальность» и архетипичность через повторение и прямое копирование всех его предыдущих работ – в картине «Сквозь оливы» их взаимодействие становится непосредственной фабулой, – но и указывает на онтологические отношения изображения и изображаемого, искусства и физической реальности.

Любое изображение и прежде всего изображение в кино – это всегда копия физического мира, но только через производство этих копий мир становится видимым и только в них проявляется его оригинальность и связанная с ней непознаваемость. Эта очевидная максима приобретает у Киаростами едва ли не осязаемо-материальный характер, когда он сознательно отделяет изображение от объекта изображения, а оригинальный мир от механизмов копирования мира, то есть от кино как производственной машины.

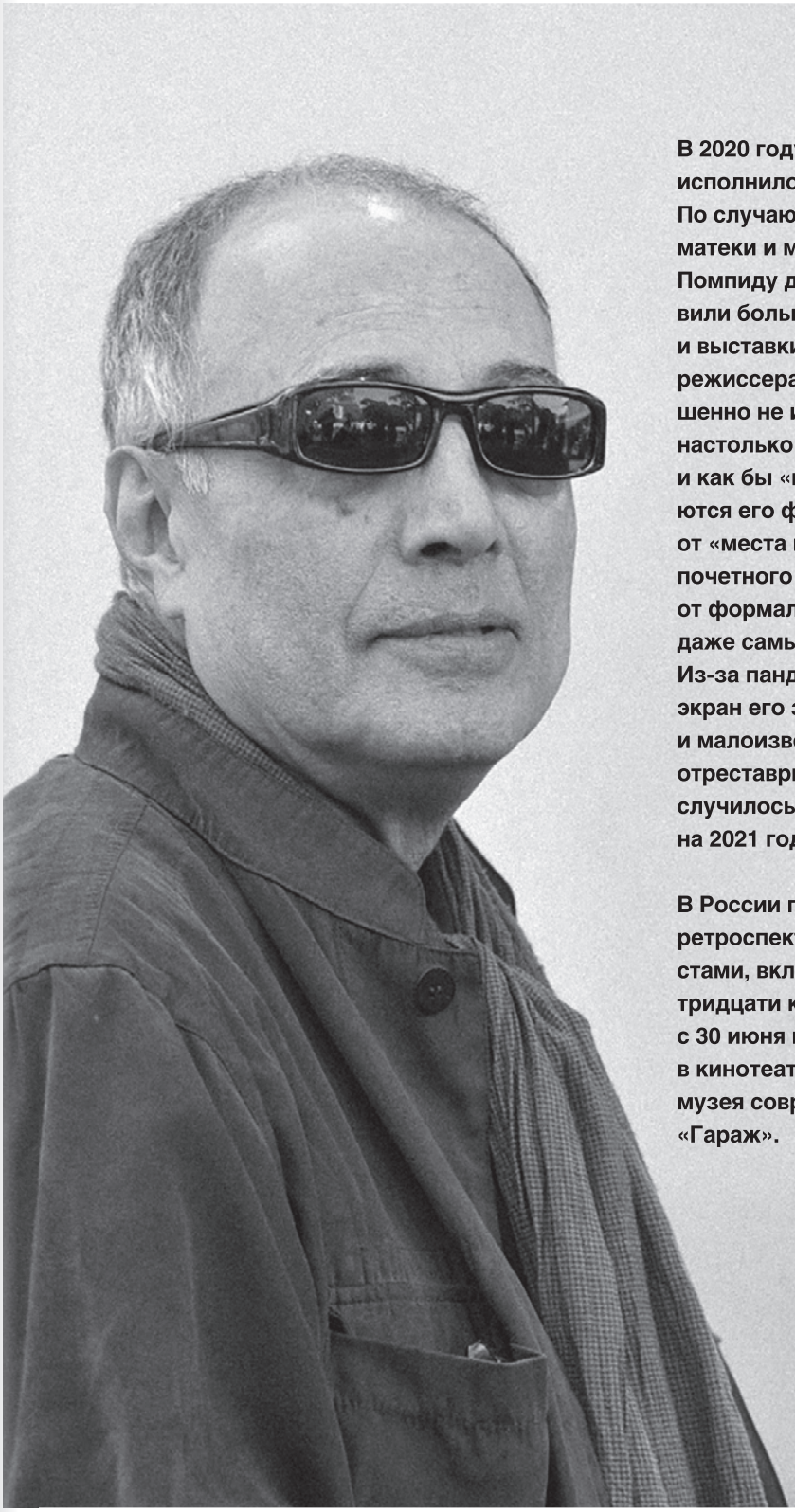
Уже в раннем документальном фильме «Первый случай, второй случай» он вводит в повествование себя самого в качестве режиссера и свою камеру. Сначала мы видим кино в духе научно-популярных фильмов: кто-то из школьников на задней парте срывает урок, стуча по парте в то время, как учитель стоит у доски спиной к классу. Не понимая, кто конкретно мешает занятию, преподаватель выставляет за дверь всех мальчишек, сидящих

в конце комнаты. Они оказываются перед дилеммой – сдать виновника происшествия или проявить солидарность и понести ответственность, а значит, и наказание всем вместе.

Киаростами снимает оба варианта развития событий – отсюда и название фильма, а потом поочередно показывает эти мини-фильмы родителям учеников (вернее, родителям детей, «сыгравших учеников»), реальным учителям и работникам разных госучреждений. Те смотрят эти «наглядные примеры» в кинозале и комментируют поведение школьников, отвечая на вопросы Киаростами. Кинопроектор и его шум тоже присутствуют в кадре. Киаростами не только расщепляет действие на два варианта – важнейший для него прием отсылает к проблеме выбора и альтернативы, он и сам фильм расщепляет на две плоскости – сюжетную и производственную, экранную и существующую по ту сторону экрана. В дальнейшем «съемки съемок» и введение в повествование «фильма о фильме» станут одним из основных мотивов Киаростами – инструментом различения кино и некино, документа, вымысла и документации вымысла.

Документально-игровой «Первый случай, второй случай» был чудом снят во время Исламской революции и стал интереснейшим документом эпохи – словно лакмусовая бумага он проявил подвижность общества и морали в переходный исторический период. Зачастую полярные взгляды взрослых комментаторов обнажают диалектику отношений человека и коллектива, оппозиции и власти, порядка и сопротивления, которая становится особенно острой в эпоху политических перемен. По словам Киаростами, фильм затрагивает идеологию доносительства и обнаруживает связи между необразованностью и готовностью присягнуть диктатуре. Картина была моментально запрещена, а один из героев-комментаторов – высокопоставленный представитель Исламской революции – был впоследствии казнен.

С формальной точки зрения «Первый случай, второй случай» можно назвать модернистским экспериментом. Киаростами впервые демонтирует стену между фильмом и зрителями, проблематизируя само пространство восприятия кино – всегда политическое и амбивалентное. Документальные сцены в кинозале, в которых мы видим кинопроектор и то, как реальные зрители смотрят игровую часть на киноэкране, переводят фокус с событий в школе на их неоднозначное восприятие и субъективные – они же всегда идеологизированные – трактовки, предвосхищая будущие картины Киаростами о том, как человек – каждый по-своему – видит и оценивает реальность сквозь кино, а кино сквозь призму собственного опыта. ◆



В 2020 году Аббасу Киаростами исполнилось бы восемьдесят лет. По случаю юбилея многие синематеки и музеи мира — от Центра Помпиду до MoMA — готовили большие ретроспективы и выставки влиятельного иранского режиссера, которому совершенно не идет ярлык классика, настолько живыми, подвижными и как бы «промежуточными» остаются его фильмы, не зависящие от «места в истории» — даже почетного – и ускользающие от формальных определений, даже самых интеллектуальных. Из-за пандемии возвращение на экран его знаменитых, но также и малоизвестных картин в новом отреставрированном виде не случилось и было перенесено на 2021 год.

В России почти полная ретроспектива Аббаса Киаростами, включающая более тридцати картин, пройдет с 30 июня по 8 сентября в кинотеатре Garage Screen музея современного искусства «Гараж».

Инна Кушнарева

В МАСШТАБЕ

«Крупный план»
Nema-ye Nazdik
Автор сценария, режиссер
Аббас Киаростами
Оператор Али Реза Зарриндаст
В ролях: Хоссейн Сабзиан, Мохсен Махмальбаф, Абольфазл Ахантах, Мердад Ахантах, Монучер Ахантах, Марох Ахантах, Найер Мохсени Занузи, Ахмад Реза Моайед Мохсени, Хоссейн Фаразманд, Хусханг Шамаэй и другие
The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults
Иран
1990

Сюжет «Крупного плана» на первый взгляд кажется милым и безобидным. Небедная, хотя и несколько неудачливая иранская семья сдружилась со странным человеком, приняв его за известного режиссера Махмальбафа. Они принимают его у себя дома. Однажды даже дают ему небольшую сумму денег. Он же обещает снять в кино их сына, сидящего без работы. Ведет в кинотеатр на фильм Махмальбафа «Велосипедист». Но в итоге оказывается самозванцем. Именно самозванцем, а не мошенником. На суде выясняется, что особых криминальных планов Сабзиан не вынашивал. Ему нравилось притворяться успешным человеком, а главное, режиссером (Сабзиан – синефил), чтобы ненадолго сбежать от своей жалкой жизни. Здесь впору умилиться: хорошая, добрая история о силе любви к кино. Курьезный эпизод из криминальной хроники. Один из героев фильма, журналист, проведавший о Сабзиане и собравшийся написать сенсационную статью, сравнивает себя с Орианой Фаллачи, но это комическая деталь. Фаллачи все-таки прославилась работой в «горячих точках» и интервью с крупнейшими политическими деятелями, а не с мелкими проходимцами с неясными намерениями.

История «Крупного плана» хорошо известна. Это «случайный» фильм. Киаростами собирался снимать проект под названием «Карманные деньги», но, прочитав в журнале «Соруш» о Сабзиане, загорелся этим сюжетом. Никакого сценария не было, и, по сути, режиссер снял реэнектмент событий с вкраплениями документальной хроники. Полагаться приходилось не просто на непрофессиональных актеров, а на участников событий, испытывающих сложные чувства к произошедшему. Киаростами рассказывал, что, с одной стороны, фильм дался ему очень нелегко, а с другой – участники

событий как будто все сделали за него, сами разыграли эту картину. Здесь режиссер несколько лукавит, потому что важно, как эта история рассказана и показана, как смонтирована.

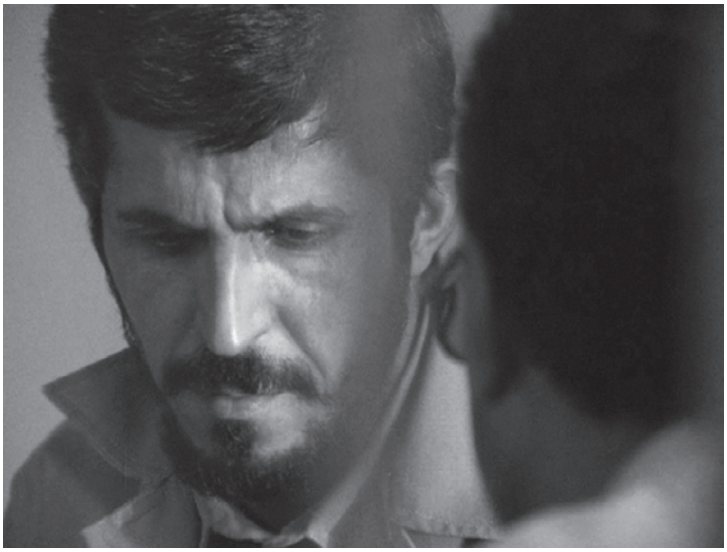
Например, можно заметить, как долго в фильме не показывают его главного героя – Сабзиана. И не потому, что он неуловим, – арестовать его оказалось несложно. Просто одна из главных тем «Крупного плана», как и всего творчества Киаростами, – затрудненность зрения, ускользание реальности от взгляда, из-за которого тот вынужден интенсифицироваться[1]. Поэтому в начальных сценах фильма делается акцент на каменных заборах и стенах в районе, где находится дом пострадавших и куда журналист и полицейские приехали взять Сабзиана с поличным. Приехали почему-то на такси, а не на полицейской машине. Во время поисков нужного дома журналист рассказывает предысторию. Попав на место, он устремляется в дом, за ним подтягиваются полицейские. А зритель так и остается ждать вместе с таксистом на улице, со всех сторон зажатой высокими заборами, вместе с ним созерцает кучу сухих листьев, с которой тот подбирает несколько еще годных роз и составляет букет. Вместе с ним смотрит на белые борозды самолета в небе и на пустой баллончик, катящийся по крутому склону улицы. В это время в доме происходят какие-то события, но их показ отложен почти до самого конца. Самолет в небе и катящаяся банка – это как бы компенсация зрителю за стесненность зрения, отсутствие перспективы. Выскочив из дома, журналист радостно пинает банку ногой. Ему компенсации не нужны – он уже в самой гуще событий. Полицейские вывели Сабзиана из дома и посадили в машину, но зрителю удалось увидеть его лишь мельком.

Встреча с главным героем снова отложена. После припозднившихся титров с названием фильма Киаростами отправляется к участку, в котором держат Сабзиана. Солдаты читают статью в журнале «Соруш», но выясняется, что прошло две недели, хотя вначале было впечатление, что журналист готовил горящий материал, который должен был сразу пойти в печать. Суд над Сабзианом тоже откладывается.

Киаростами показывает Сабзиана в тюрьме сначала издалека, через стекло, с не очень удобного ракурса, так что не сразу удается вычленить того из окружения. Режиссер обсуждает с ним мотивы его поступка. К крупному плану камера подводит так незаметно, что он не сразу осознается, при этом какие-то помехи в поле зрения все равно сохраняются. После общения с Сабзианом Киаростами встречается с семьей Аханхах у них дома и с судьей, чтобы попросить разрешение на съемку.

В сцене суда мы можем наконец как следует рассмотреть всех участников истории. Она должна быть своего рода кульминацией, моментом истины. В отличие от других частей фильма, у нее подчеркнуто документальный характер: она снята на видео. Однако перед ее началом демонстрируется кинематографическая хлопушка: сцена как бы настоящая, хроникальная, но в то же время сыгранная. В действительности

1. Именно об этом пишет Жан-Люк Нанси в книге «Очевидность фильма: Аббас Киаростами». (*Перевод с фр. А.Гараджи.*) М., Музей современного искусства «Гараж», 2021.



«Крупный план», режиссер Аббас Киаростами

судебное заседание продолжалось около часа. Но Киаростами снимал еще несколько часов после суда: Сабзиан рассказывает о своих «страданиях». Этот материал Киаростами затем смонтировал с планом, показывающим лицо судьи, произведя «страшный подлог», как он выразился: перемонтировал, подтасовал реальность.

Перед началом заседания Киаростами за кадром объясняет Сабзиану, что съемочная группа будет снимать суд и использовать две разные камеры – одну, широкоугольную, для общих планов суда, другую, с возможностью приближения, чтобы снимать его. Для чего нужны эти объяснения? Они, несомненно, усиливают эффект реальности. Но в то же время проблематизируют применение крупного плана.

Крупный план в истории кино воспринимался по-разному. С одной стороны, он считался наиболее специфическим кинематографическим средством выразительности и проводником киногении, того дополнительного качества, которое в человеке или предмете может раскрыть только кинокамера и которое не видно невооруженным глазом. С другой стороны, к крупному плану привыкли не сразу: зритель ранних фильмов очень болезненно относился к «членению» тела монтажом. Когда в кино начала развиваться нарративность, крупный план стал восприниматься как перебивка или даже разрыв в повествовании, мешающий его плавному развитию. Он не просто констатация данности, он проводник смысла, восклицательный знак. Крупный план – прежде всего план человеческого лица как средоточия субъективности и интерсубъективности: в какой-то мере он все делает лицами, в том числе и предметы. Терминология, существующая в разных языках, выделяет разные аспекты этого приема: если в русском «крупном плане» и французском *gros plan* подчеркивается масштаб, из-за чего лицо или объект становятся «больше-чем-жизнь», то английское *close-up* указывает на отношения приближенности/удаленности по отношению

«Крупный план»

к зрителю. Любопытно, что фильм Киаростами фигурирует во французской критике и научной литературе под английским названием Close-up. То есть речь идет о крупном плане, понятом как приближение. В сцене беседы Киаростами с Сабзианом в тюрьме действительно есть что-то вроде наезда, близкого к съемке трансфокатором, но нет собственно крупного плана в смысле укрупнения. Затем в сцене суда мелькают привычные для документального кино крупные планы. Но все равно это не сверхкрупные планы, а скорее среднекрупные.

Для Киаростами крупный план проблематичен, и до этого он им практически не пользовался. Для его фильмов важно плавное, завораживающее течение. Он избегает эмфатических приемов, не «продавливает» смысл, а незаметно к нему подводит; в его картинах нет ничего, что могло бы оказаться больше чем жизнь, – все выверено и соразмерно[2]. Киаростами требуется особым образом сконструированная ситуация, которая создавала бы алиби для приближения к персонажу. Например, автомобиль как промежуточное место между частным пространством, в которое по иранским обычаям вторгаться нельзя, и публичными пространствами, где, по сути, только и можно снимать. Поэтому впервые мы можем рассмотреть Сабзиана в реконструированной сцене-флэшбэке его знакомства с госпожой Аханхах в маршрутке. (Флэшбэки для Киаростами тоже аномалия.) Конечно, все это можно было бы объяснить неуверенностью режиссера в своих актерах: их трудно разговорить или заставить заново пережить травматическое событие, в котором они выглядели глупыми и доверчивыми. Но здесь работает и другая логика, действующая во всех фильмах Киаростами, – игра данности и неданности, отсутствия и присутствия, скрытого и предъявленного взгляду.

Проблематизация крупного плана сохраняется в фильме до самого конца. Когда Сабзиан выходит из здания суда, его ожидает настоящий

2. В фильме Киаростами «Ширин» (Shirin; 2008), который построен на крупных планах лиц, этот прием выполняет классическую функцию передать эмоции и переживания и подтверждает, что для режиссера является предметом рефлексии.

режиссер Махмальбаф. Они садятся на мотоцикл (до этого на суде фигурировал сюжет фильма о том, как два человека едут на мотоцикле и один теряет бумажник) и отправляются вместе в дом семьи Аханхах, покупая по дороге красный цветок в знак примирения (цветок рифмуется с розами, подобранными таксистом на мусорной куче). Это явно патетический момент, и, казалось, крупный или хотя бы среднекрупный план был бы здесь очень уместен, но сцена снова показывается издалека. Таков был замысел: Сабзиану не говорили, что его ждет настоящий Махмальбаф, и он не знал, что съемочная группа едет вслед за ними и снимает их. Но Киаростами в данном случае убрал еще один крупный план – звуковой. Звук в сцене то и дело пропадает, и до зрителя долетают лишь некоторые реплики. Режиссер и звукооператор за кадром говорят о том, что, видимо, плохо работает микрофон, закрепленный на Махмальбафе. Но на самом деле поломка сымитирована: искренние слезы Сабзиана плохо сочетались с наигранной, спланированной реакцией Махмальбафа, действовавшего по собственному сценарию. Здесь, кстати, снова есть рифма с началом фильма: после того как Сабзиана увезли, журналист бегал по району в поисках магнитофона, «без которого ничего не получится», как он утверждает. То исчезающий, то появляющийся звук в финальной сцене вступает в ту же игру присутствия и отсутствия, видимого и невидимого. ◆

Антон Долин

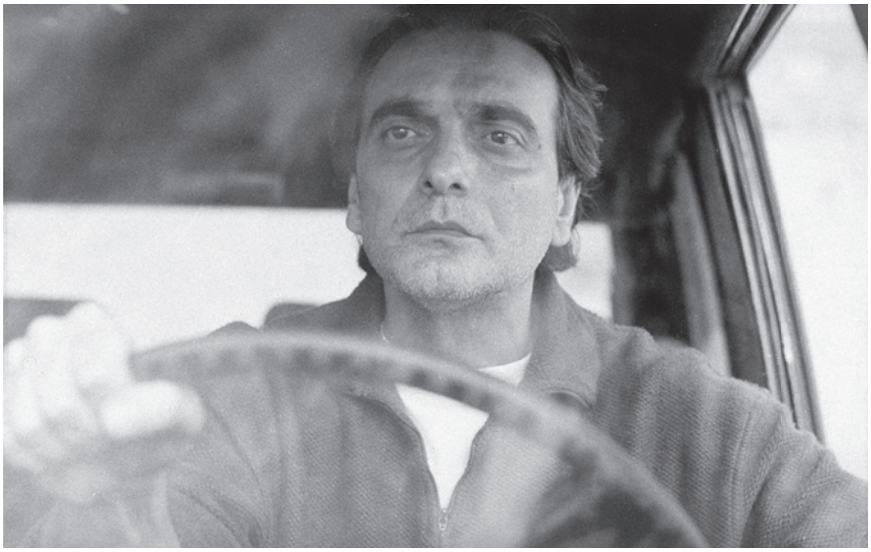
ЗТМ

«Вкус вишни»
Ta'm e guilass
Автор сценария, режиссер
Аббас Киаростами
Оператор Хомаюн Пайвар
В ролях: Хомаюн Эршади, Абдолрахман Багери, Афшин Хоршид Бахтиари, Сафар Али Моради, Мир Хусейн Нури, Ахмад Ансари и другие
Abbas Kiarostami Productions, CiBy 2000, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults
Иран – Франция
1997

В прежнее время, говорил Фирс, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили и, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая… Только кто ж ее пробовал? Никто не ест и даже не ставит на стол никакой вишни в «Вишневом саде», комедии о смерти. Приговоренный к ней – или сам себя приговоривший – последним услышит стук топора и звук лопнувшей струны. Никто (кроме Фирса) не слышал, как звучит смерть.

Нет вкуса мягкой, сочной etc. вишни и во «Вкусе вишни» – во многих отношениях последнем шедевре авторского кино XX века. Почему б не назвать Аббаса Киаростами «печатью режиссеров»? Запоздало нахлынувшая на Европу иранская киноволна числила Киаростами своим флагманом, и он во «Вкусе вишни» впервые откровенно отрешился от прикладных задач и формального поиска языка (тот был определен картинами начала 1990-х), забыл социальные обязательства, взялся за непосильную работу. И получил «Золотую пальмовую ветвь», ознаменовав высшую точку иранской кинематографии. Запечатал фестивальное движение так же, как (синхронно с ним) Джеймс Кэмерон запечатал блокбастеры XX века апокалиптическим «Титаником». Оба фильма о смерти, с понятной поправкой на масштаб: у Кэмерона идет ко дну целый мир, у Киаростами – один человек.

Утешительная оптика – почтительно видеть в Киаростами эдакого несвоевременного гения, восточного мудреца или цадика, снявшего чинный, скучный, патентованно гуманистический фильм. Смотреть и ностальгировать по кино, какого больше не снимают:



«Вкус вишни», режиссер Аббас Киаростами

как сказал бы Фирс, «способ тогда знали». Но такое прочтение разбивается о «Вкус вишни» – одновременно простой и глубокий, внятный и абсолютно непроницаемый. Главный герой на протяжении фильма методично и без лишних эмоций режиссирует собственную смерть. Его пытаются переубедить, но никому не удается. Полноте, где ж тут гуманизм? Не кино, а черный квадрат. Хроника глобального затемнения.

Дежурные отсылки к персидской поэзии (приходится признать, Киаростами сам пишет стихи) ничего не дают. Да, в строках Рудаки, Хайяма или Джами есть благородный стоицизм, приятие небытия, слияние с богом или вечностью. Однако стоит приглядеться, чтобы отчетливо понять: ничего из этого во «Вкусе вишни» нет в помине. Совершенно неясно, верит ли господин Бади в бога и действительно ли не страшится небытия. Более того, никому не ведомо, почему он решил покончить с собой.

Именно это стало камнем преткновения в знаменательном споре двух критиков. Роджер Эберт возненавидел «Вкус вишни», обвиняя автора в туманности мотиваций героя – с какой стати тогда за него переживать? Джонатан Розенбаум отвечал, что претензии такого рода имеют смысл лишь в контексте западной философии и искусства. Согласившись с ним в целом, нельзя не дополнить мысль: общая ссылка на ориентальный контекст тоже мало что объясняет. «Вкус вишни» построен на двух фундаментальных загадках, не имеющих разгадок внутри самого фильма (поиск же внешних объяснений неминуемо ведет к некорректному вчитыванию). Первая – почему господин Бади хочет убить себя. Вторая – чем закончилась его история: умер ли он, пришел ли к нему на рассвете господин Багери, нашел ли в могиле мертвое тело. Невозможно представить зрителя, восточного или западного, который не искал бы ответов.

При этом собственно сюжет, линейный, лишенный флэшбэков и базово соблюдающий правило трех единств, вступает в обескураживающий конфликт с затемненностью смысла. Мужчина средних лет, явно образованный и вполне преуспевающий горожанин (хорошо одет, едет на дорогой машине, предлагает за скромную услугу солидный гонорар), объезжает окрестности Тегерана в поисках человека, который согласился бы ассистировать ему в самоубийстве. Всего-то и требуется явиться поутру на условленное место под деревом, подойти к открытой могиле и дважды окликнуть его по имени: «Господин Бади, господин Бади!» Если откликнется – вытащить за руку на свет божий. Если промолчит – бросить в могилу двадцать лопат земли. За время фильма Бади разговаривает с тремя претендентами. Двое первых отказываются от предложения, третий соглашается.

Сам герой, роль которого играет непрофессионал-дебютант, архитектор Хомаюн Эршади (Киаростами увидел его за рулем в пробке и сразу предложил сыграть в фильме), открыто отказывается делиться причинами своего решения. Любого рода проекции остаются на совести собеседников и зрителей. Он гомосексуал, который не в состоянии продолжать жить под давлением (начинающий фильм «кастинг» рабочих, которые не желают даже выслушать предложение Бади, сразу позволяет допустить такую трактовку)? Совершил непростительное преступление? Смертельно болен? Безнадежно задолжал? Или заодно с самим режиссером протестует против строгого официального запрета на суицид в Иране – репрессивном государстве, при этом поощряющем и превозносящем героизм шахидов? Бессмысленно гадать. Остается обратиться к анализу трех его собеседников, более простодушных и откровенных, чем самоубийца. Это солдат (Сафар Али Моради), семинарист (Мир Хусейн Нури) и работающий в Музее естественной истории таксидермист (Абдолрахман Багери подарил персонажу свою фамилию).

Киаростами элегантно и экономно формирует структуру фильма, построенного на трех диалогах Бади с претендентами-попутчиками. Магия цифры 3 располагает к мифическому или религиозному прочтению, но также возможны иные, то ли дополняющие друг друга, то ли взаимоисключающие. Скажем, социальная – «сначала хлеб, а нравственность потом»: все трое находятся в разной степени нужды, но соглашается на работу только тот, кому деньги необходимы на лечение для больного ребенка. Или гео-прости-господи-политическая: эти трое представляют три этнических меньшинства (солдат – курд, семинарист – афганец, таксидермист – турок), тогда как главный герой – этнический перс. Для желающих отрешиться от актуальности есть не менее убедительные версии. Например: склонного к рефлексии и переживающего кризис интеллигента провожают в последний путь представители трех «деятельных» сословий – Воин, Священнослужитель и Ремесленник. А вот еще одна: все трое имеют отношение к смерти (об этом, кстати, напрямую говорит солдату сам Бади): один убивает,

другой совершает погребальный обряд, третий занимается телом после смерти.

Однако режиссер показывает себя настолько тонким психологом в диалогах и работе с актерами, что общие схемы всплывают в сознании лишь постфактум. Прежде всего перед нами три наиболее распространенных типа реакции на чужую смерть. Солдат долго не может понять, о чем речь, потом пугается настолько, что сбегает из машины. Семинарист реагирует на просьбу спокойно, но пускается в увещевания, использует логические аргументы, прибегает к бесспорным авторитетам, цитирует Коран. Он высаживается из автомобиля Бади по взаимному согласию. Наконец, таксидермист соглашается, но отказывается признать возможность самоубийства: он уверен, что клиент передумает, хоть и соглашается на сделку. Его реакция эмпатическая: не приводя серьезных доводов, он рассуждает вслух, вспоминая о собственном опыте неудавшегося суицида. Когда жизнь зашла в тупик, он собирался повеситься, но распробовал спелые ягоды на дереве, к которому привязывал веревку, и передумал. Отсюда, собственно, название фильма.

Вполне можно сказать, что попутчик Бади – это сам зритель. Мы видим градацию или варианты его возможных ответов на таинственное решение незнакомца покончить с собой. Киаростами вовлекает аудиторию в интерактивный диспут, допуская иррациональные реакции с обеих сторон; ничего не узнав о герое, но сидя с ним рядом в автомобиле и разделяя его путь, ты поневоле сближаешься с ним (пусть даже это сближение чисто «техническое»). Сам Бади остается неколебимым, давая слабину лишь в ответ на слишком, как ему представляется, легкое согласие Багери. Ведь это как-никак его смертный приговор. Он впервые выходит из машины по собственной воле и следует за недавним собеседником, с которым минутой раньше попрощался. Хотя сказать ему, по сути, нечего: лишь повторить указания и попросить дополнительно бросить в него пару камней – вдруг он не умрет, а просто заснет в могиле?

Второй самый знаменитый кадр из «Вкуса вишни» (после «древа жизни» с постера, ставшего в контексте фильма «древом смерти») – человек, входящий в решетчатые ворота Музея естественной истории будто на тот свет. Емкий образ: стать «историей» и попасть в музей можно, лишь расставшись с жизнью. Бади проходит ворота, в точности повторяя траекторию Багери, и вновь наводит на мысль: все четверо персонажей фильма, самоубийца и трое его попутчиков, суть один человек. По меньшей мере, на это указывает возраст. Как несколько «возрастов» мужчины или женщины на ренессансной картине, рядом находятся, магически сосуществуя в одном пространстве и будто не узнавая друг друга, юноша (солдат), молодой человек (семинарист), зрелый (Бади) и старик (Багери). Буквально как в считалке, под которую бегают в такт одинаковые солдаты из фильма, – раз, два, три, четыре…

«Вкус вишни»

Подтверждает эту версию то, как снимался фильм. Мы крайне редко видим Бади в одном кадре с кем-либо из других персонажей; в одной из сцен он обращается непосредственно к камере, или же к залу, ломая «четвертую стену», но делая это будто ненароком, незаметно для себя. Киаростами на съемках находился то на водительском, то на пассажирском месте, реплики собеседников писались по очереди – а значит, все ответные реплики были проговорены, вслух или нет, самим режиссером. Он, впрочем, открыто признавался, что во «Вкусе вишни» много автобиографического. Это факт для биографа, не критика; внимание привлекает иное – высвечивающаяся здесь доминанта фильма. Это картина об одиночестве. Пролог/затакт не случайно показывает Бади, едущего за рулем и никак не могущего выбрать или привлечь попутчика. Он по-диогеновски ищет человека, но безуспешно. Мир остается отделенным от него окнами автомобиля. Точнее, это он изолирован от мира: в другом эпизоде, ближе к середине фильма, монолог Бади за стеклом перестает быть нам слышным.

На дороге к смерти любой диалог – мираж, неосуществимая мечта. Да и дорога как таковая – иллюзия. Киаростами, большинство фильмов которого так или иначе тяготеет к жанровой модели road movie, снабжает «Вкус вишни» фирменными проездами автомобиля по извилистым пыльным дорогам, то стертым и невыразительным, то до боли живописным. Однако, по сути, путь героя тут – бесцельное петляние вокруг дерева, приближение, отдаление и новое приближение к собственной могиле. Дорога ниоткуда в никуда. Так едут, когда цель не преодоление расстояния, а глазение в окно, sightseeing.

В самом деле, ни один фильм Киаростами не опирается на пейзаж так фундаментально, как «Вкус вишни». Вновь поражаешься тому, как красота рождается из простоты приема и кажущейся неизбирательности взгляда. Доминируют желто-коричневые, бурые, пустынные тона,

тяготеющие к монохрому или сепии. Оттенки упадка, конца, безнадеги. Цвет пустыни, медленно поглощающей цивилизованный мир и обращающей все видимое в песок. В числе сильнейших сцен фильма – вынужденная остановка Бади (здесь он точно в одиночестве) и короткая медитация на камни и песок, выгружаемые в карьер. Сущее становится прахом, размалывается в пыль.

Взгляд и героя, и режиссера, и оператора (Хомаюн Пайвар) здесь един. Невольно вспоминается любимая метафора Киаростами, сравнивавшего автомобиль (крайне важную локацию и даже персонажа его картин) с кинотеатром. Экранов у него три – лобовой и два боковых, плюс зеркала. Это уже не 3D, а полный интерактив. Вопрос в том, как понять, кто смотрит на экран и где зрительный зал. В этом автомобиле мы все вместе. Разделение происходит чуть позже, когда гаснет свет: наступают сумерки, начинается последний сеанс. Здесь экран уже другой – увиденное снаружи окно квартиры Бади, куда тот заехал перед предположительно финальной поездкой. Прямоугольник экрана гаснет для нас, зрителей в кинозале. Потом мы видим самого Бади, лежащего в могиле с открытыми глазами. Жизнь (автомобиль, управляемое самим водителем движение, 3D трех окон-экранов) сменяется смертью (могила, неподвижность, единственный возможный экран – четырехугольник увиденного ночного неба, на которое последним источником света из-за туч выходит луна). На этом сеансе мы просто не можем быть с героем фильма. Если задуматься на секунду, становится кристально ясно, почему Киаростами завершает на этом нарративную часть «Вкуса вишни», а экран становится на долгие мгновения беспросветно черным прямоугольником.

Невольно приходит на ум еще одна параллель из русской классики. Инженер Кириллов (почему-то кажется, что и Бади мог быть по профессии именно инженером) из «Бесов» Достоевского – вероятно, знаменитейший из самоубийц мировой литературы. Его теория добровольного суицида как акт отрицания Бога и провозглашения свободы человека по замыслу автора терпит крах: это должна подтвердить страшная сцена самоубийства, к которому писатель допускает своего читателя. Равный божеству Кириллов предстает здесь испуганным загнанным животным. За эту нецеломудренность и физиологичность Достоевского порицал Мережковский, но в своей критике упускал главное: последние секунды Кириллова перед выстрелом скрыты тьмой. Смерть окружена плотной, непроницаемой завесой, перед которой пасуют философы, психологи и художники. Мы нетвердо знаем, почему на самом деле застрелился Кириллов и верил ли он сам в свою теорию. Неизвестно и то, победил он или проиграл. Точно можно сказать лишь одно: он действительно умер. О господине Бади мы не знаем даже этого.

Вернемся к названию фильма. Его часто понимают как оптимистический призыв наслаждаться вкусом жизни, даже если он горчит. Недаром ягоды спасли жизнь рассудительному таксидермисту, его

примеру мог бы последовать любой. Но ведь Бади ему не следует. Сколько ни тверди «вишня», во рту сладко не будет. Как и сушеная вишня Фирса, это чистая абстракция. В некоторых вещах кинематограф (как любое искусство) бессилен. Например, он не может передать вкус одного человека другому. Разделить с посторонним боль, которую испытывает Бади, тоже невозможно. Играя с мнимой «объективностью» изображения и звука, состоящего преимущественно из естественных шумов, Киаростами признает тупиковость этой стратегии в вопросах, касающихся самого важного: выбора жизни и смерти. «Вкус вишни» доводит возможности кинематографа до последней грани, чтобы обнажить эту границу, сделать ее видимой или хотя бы слышной.

Дивный финал, как и другие использованные Киаростами приемы (съемки в автомобиле, образ дороги, долгие кадры, монотонный и поэтичный пейзаж), отсылает к предыдущим его картинам, но работает чуть иначе. После продолжительного затемнения мы выходим из зоны кино в зону зернистого видео. На экране режиссер и его съемочная группа. Они снимают бегущих под вечное «раз-два-три-четыре» солдат. Бади больше нет, а человечество продолжает бежать строем по той же петлистой, неведомо куда ведущей дороге среди холмов. И вдруг оказывается, что Киаростами не снимает изображения, он только записывает звук. То есть чернота осталась в своих правах, просто нам позволено ненадолго увидеть то, что находится за ее пределом. А солдатам – остановить бег, сделать привал под деревом. Кажется, в этом документальном завершении наконец-то опыт зрителя, автора и персонажей совпадет: одновременно они услышат один и тот же необработанный звук, даже если этим звуком окажется стук топора или звук лопнувшей струны. Но на естественную фонограмму впервые за фильм накладывается закадровая музыка, заглушающая документальный саундтрек. «Это по-прежнему кино», – напоминает Киаростами, пока не слышащие музыки солдаты расслабляются на природе (и их все же снимают), а мы уходим в финальные титры под трубу Луи Армстронга. ◆

Ольга Касьянова

ЗАБЕРИ МЕНЯ ДОМОЙ

«Копия верна» и «Как влюбленный» – «зарубежные» фильмы Киаростами

В документальном фильме «Африка в алфавитном порядке» (ABC Africa; 2001) о сиротах Уганды, который Аббас Киаростами снял по просьбе IFAD и благотворительных организаций, его фигура в льняной рубашке и бейсболке, с мыльницей Sony в ладони, может показаться неприятно туристической. Благополучно одетого визитера обступают беспризорники, он немного отстраняет рукой девочку, чтобы камера получше ее разглядела. На экране видеоискателя глазастые детские головы, внимательно изучающие объектив, а через него – нас. Женщины: кормящие, стирающие, грустящие. Рынок с мужской парикмахерской и гладильным столом вместо прачечной. Мыльница заглядывает в темные углы, выхватывает спрятавшихся за кроватью пациентов вич-хосписа. Иногда она замирает перед особенно фактурным лицом, и мы слышим щелк затвора – тут фото на память. Слегка размытое, на зуме. С небольшим закадровым комментарием. Примерно тогда же Тодд Солондз в фильме «Сказочник» (Storytelling; 2001) пародировал подобные приемы бума удешевленных документалок.

Кино Киаростами, который как-то сказал, что был влюблен в дигитальный подход к съемке задолго до того, как его технически изобрели, сочетает сложность и почти оскорбительную простоту. Его наблюдение интуитивно выбирает очевидные объекты и композиции и окучивает до тех пор, пока не начинаешь на них смотреть всерьез и внимательно, словно десять тысяч человек до него не снимали то же самое. Людей в машинах или луну в пруду. Его экспериментальный «Пять. 5 длинных планов, посвященных Ясудзиро Одзу» (Five Dedicated to Ozu; 2003), полнометражный фильм, состоящий всего из пяти простых планов пейзажа с водой, смотрится

«Копия верна»
Copie conforme
Авторы сценария Аббас Киаростами, Каролин Эльяшефф
Режиссер Аббас Киаростами
Оператор Лука Бигацци
Художники Джанкарло Базили, Людовика Феррарио
В ролях: Жюльет Бинош, Уильям Шимелл, Жан-Клод Каррьер, Агата Натансон, Джанна Джакетти, Адриан Мур, Анджело Барбагалло, Андреа Лауренци, Филиппо Трояно, Мануэла Балсинелли и другие
Abbas Kiarostami Productions, Anglo-Belge Special Risks NV, Artémis Productions, BiBiFilm, Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cinémage 4, Cofinova 6, France 3 Cinéma, France Télévisions, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, MK2 Productions, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Rai Cinema, Regione Toscana, Soficinéma 5, Toscana Film Commission
Франция – Италия – Бельгия – Иран
2009

«Как влюбленный»
Like Someone in Love
Авторы сценария Аббас Киаростами, Мохаммад Рахмани
Режиссер Аббас Киаростами
Оператор Кацуми Янагисима
Художник Масаэ Миямото
В ролях: Тадаси Окуно, Рин Таканаси, Рё Касэ, Дэндэн, Михоко Судзуки, Канэко Кубота, Хироюки Киси, Рэйко Мори, Коити Охори, Томоаки Тацуми и другие
Centre National de la Cinématographie (CNC), Euro Space, MK2 Productions
Япония – Франция
2012

легко и без скуки. Закованные в квадратуру кадра, в живое, бурлящее, как прибой, звуковое сопровождение листья деревьев, деревенские песни и человеческое горе предстают все той же открыткой путешественника (чем иным мог быть короткий визит?), но с включенным дополнительным измерением: взгляд жалок, но реальность существенна. Миссия мужчин с камерами от этого не становится менее беспомощной. Бледная пара из Австрии, удочерившая девочку, которую им дистанционно выбрал адвокат, не вызывает меньше иррациональной неприязни. Однако некая равность предметов самим себе, их отдельность от скоропалительной жанровой интерпретации все же есть. Что не так легко сделать с потенциально «спекулятивным» материалом.

Нечто подобное происходит и в игровых фильмах, которые Киаростами снял за пределами Ирана на правах мэтра, избегающего цензуры и других ограничений. «Копия верна» – это типичная Европа, «Как влюбленный» – образцовая Япония. В Европе прогулка по Тоскане, диссертация о кипарисах, летняя беседа об искусстве, иногда переходящая на крик и жестикуляцию, ссора на трех языках. В Японии свидание разделенных урбанизацией поколений, токийская

«Как влюбленный», режиссер Аббас Киаростами

автострада, донельзя вежливая история о насилии, как между людьми, так и между странами. Оба фильма, про Запад и про Восток, родом будто из сувенирной лавки национальных достояний и неврозов. Договариваясь с местными продюсерами, Киаростами не обещал «хорошего кино», но обещал «кино, которое не выглядит как снятое иностранцем». В итоге есть ощущение, что оно снято гидом. Экскурсовод не ждет пробуждения глубокого чувства к фактуре, но он смотрит в прошлое места, а не в его реальность (сам режиссер говорил, что опирался на классические образцы национальных фильмографий). Гид не забудет обратиться к исторической справке. Вот японское полотно, показавшее миру, что такое местное искусство без подражания западной традиции. А вот путаница с копиями и оригиналами в изобильном итальянском локусе, где улицу и музей трудно отличить друг от друга. Вина хуже французских, но получше английских. Вот так, между истиной, банальностью и шуткой, проходит тур. Однако эта разоблаченная слабость рассказчика перед стереотипом снова как будто помогает самостоятельно вглядываться. И сегодня находить нечто, что во времена премьеры обсуждалось мало или не обсуждалось совсем. Видеодневник про Уганду иначе раскрывается сейчас, когда мы гораздо больше думаем и знаем о привилегиях, чем двадцать лет назад.

Публика полюбила «иностранные» картины Аббаса Киаростами как нечто воздушное, визуально интеллигентное, приятное во всех отношениях. «Кино под белое вино» – так определяли его в зрительских отзывах. Людям нравится, как легко переходит Жюльет Бинош с французского на английский и итальянский, как поправляет волосы оперная звезда Уильям Шимелл. Многих обезоруживает тон старенького Тадаси Окуно – Киаростами выбрал его «за мягкую ауру Будды»: актер полвека работал в массовке и на площадке иранца впервые заговорил в кадре. Философские упражнения о подлинности и опыте, которые

«Копия верна», режиссер Аббас Киаростами

прячутся под необязательной болтовней, звонкая юность в девичьем смехе, продуманные отражения в зеркалах…

Но трудно найти отзыв того времени, где говорилось бы об отталкивающей силе этих образов, о коварной мягкости, которая затемняет мрачные по сути диалоги. Посмотрев сегодня картины «Копия верна» и особенно «Как влюбленный», трудно не впасть в популярный жанр «мы думали, это милая мелодрама, а оказался жуткий хоррор». Сам Киаростами свое кино комментировать не любил, типичный авторский ответ: «фильм здесь не для того, чтобы его поняли, а для того, чтобы почувствовали». Рационализатором он не был, политики сторонился, роли не выстраивал: говорил, например, с японскими актерами на фарси, не заботясь о понимании – лишь бы слышали голос и сонастраивались. Человек своего времени, автор иранской «новой волны» и режиссер-бренд, выстраивающий свой образ от темных очков до повторяющихся поэтических мотивов, он едва ли закладывал в свое «кино под белое вино» тротил ненависти или разоблачительный пафос. Однако обезоруживая свои истории, делая героев одновременно очерченными и клишированными, работая со сложной категорией простоты (о разнице между простотой и аутентичностью спорят Бинош и Шимелл), Киаростами дает нам право выбирать, как к ним относиться, куда поставить их в собственном мироздании. При всей милоте, криках ласточек, фирменной беседе за рулем, позволяющей героям сближаться не глядя друг на друга, открыточные «зарубежные» картины Киаростами не кажутся мне манипулятивными. Это во многом типичное фестивальное кино – но не в этом. Самые разные ключи лежат на видном месте, но никто не укажет вам на них пальцем.

Если зритель захочет ими воспользоваться, то и сами истории, и их подача позволяют без труда переиграть воздушный регистр в нечто совершенно иное. «Копия верна» остается куртуазным спором

«Копия верна»

о подлинности искусства только в первом акте, а после довольно резко переходит на рельсы обсуждения мнимости и формальности романтического танца, незавидной судьбы вдохновителей (прототипов) перед теми, кто имеет доступ к рычагам создания копий: краскам с кистями, написанию искусствоведческих книжек, безопасному выходу из близости в образ «занятого человека», который категорически невозможен, например, у матерей (нервное и одинокое материнство Бинош – моторчик конфликта героев). «Как влюбленный» уже названием, позаимствованным у американского эстрадного хита Like Someone in Love, говорит о мнимости любви – насильника к жертве, сутенера к проститутке, профессора к студентке, страны-покровительницы к своим сателлитам.

Хотя оба фильма строятся вокруг дуэта мужчины и женщины, протагонист в обоих случаях мужчина (Шимелл визуально вписывается в галерею других лирических героев режиссера, а снимать японский фильм Киаростами не хотел, пока сам не доживет до почтенного возраста господина Ватанабэ). Основной темой при этом становится драма женщины – ловушка зависимости, эмоциональной или ситуационной, перегруженность социальными задачами, вина и кризис идентичности. Обе героини «выскальзывают» из себя в другую судьбу, в принадлежность незнакомому мужчине как мужу или старшему родственнику. Обе делают это, отзеркаливая взгляд посторонней женщины (хозяйки лавки, соседки), обе словно тонут в этой трансформации. Акико еще в начале фильма «Как влюбленный» замечает, что ей «все время говорят, что она на кого-то похожа» – и она машинально сравнивает себя с женщинами на фотографиях и картинах, будто меряет свою ценность припоминанием, которое может вызвать у клиента.

Оба протагониста – сколары-гуманитарии. Первый изучает искусство, но как будто едва им интересуется, потому что «тема закрыта»,

«Как влюбленный»

и порой кажется пародией на успешного культуролога или писателя-интеллектуала. Второй – социолог, специалист по теме насилия в обществе, который не видит его перед самым носом: не смущается тем, что его благодарные ученики – сутенер и полицейский, не вполне распознает в парне Акико агрессора и окончательно теряется в финале, когда насилие будто впервые за его долгую жизнь стучится в дверь, а после и в окно.

Пересказывая сюжет, наблюдая войну персонажей за выбор языка общения (в «Копии…» буквально идет лингвистический поединок английской холодности и французской интимности), подмечая детали в публичной речи Миллера или надиктованном отрывке статьи Ватанабэ (фоновый звук, традиционно второстепенный источник, – равноправная смысловая сторона фильмов Киаростами), нетрудно прийти к выводу, что эти истории в сухом остатке – драмы о власти. И о том, как наивны и эгоцентричны те, кому она обычно принадлежит. Но странное, неуютное впечатление от красивых картин связано с тем, что наивные ученые мужи выглядят здесь эстетическими победителями. Возьмем фильм «Копия верна». Это такая трилогия Линклейтера наоборот – изображает не интеллектуально-химическое чудо истинного сближения, а, в полном согласии с заглавной темой копирования, оболочки стереотипов мужчины и женщины, сыгранные людьми: Адам злится и отстраняется, Ева требует, хнычет и липнет. Но в этом упражнении отталкивающего, тупикового поведения, камерной и некачественной копии брака только он имеет имя, только по нему звонит колокол в финале, только он смотрит на нас в последнем кадре, только он сохраняет некое подобие человеческого достоинства. Это несущественная, чисто эстетическая победа того, кто уклоняется, а не тянется. Избегающее расстройство личности ничем не лучше преследующего. Но эстетическая победа в художественном

«Как влюбленный»

произведении важна, она-то и делает героя настоящим протагонистом – не героем, но точкой отсчета.

Подобный смещенный центр получает и господин Ватанабэ из картины «Как влюбленный» – ему тоже можно иметь фамилию (в отличие от девочки, втянутой в проституцию, которая и сама-то стремится остаться инкогнито), он тоже оказывается главным реципиентом опыта ближе к финалу. Но когда он говорит с настырным женихом Акико, а она сидит на заднем сиденье – ее тревога из глубины кадра фонит по-гейгеровски. Несмотря на стереотипичность, ее человеческое присутствие, ее точка отсчета ощутимее, композиционно значительнее, чем у безымянной героини Бинош. В сцене в машине видно, что это более уравновешенная драма с полноценным треугольником сил – хотя многим она все же кажется приятной прогулкой с неожиданным кирпичом в финале. Сегодня явно не благодаря книжкам социологов вроде господина Ватанабэ много говорят о том, как медленно и мягко, спрашивая сигаретку и предлагая починить ремень генератора, насилие прокрадывается в жизнь человека (именно так в жизнь Акико пришли не только ненормальный бойфренд, но и паразитирующая подружка и сутенер, не позволяющий увидеться с родной бабушкой, но это за кадром) – и поэтому сегодня драматургия фильма раскрывается гораздо раньше, ловушка не кажется неожиданной, ее фатальность, неизбежность омрачает мягкие разговоры о супе из родной провинции, о важности опыта и прочей ерунде. И наивный властитель Земли, человек устроенный, человек образованный, наконец выходит из своей преувеличенной тени. И он – маленький, как все люди, – наконец равен себе.

Мне трудно понять, насколько серьезно или, наоборот, скептически мог относиться большой автор из прошлого века к подобным своим альтер эго. Действительно ли он разоблачал их заблуждения или был

«Копия верна»

солидарен с ними? Когда-то титулованному фильму «Ветер унесет нас» (Bad ma ra khahad bord; 1999) тоже приписывали прогрессивные идеи в духе равноправия – те, которые сегодня кажутся скорее тропом «белого спасителя». В нем есть сцена, где молодой режиссер, явный автобиографический слепок, мучает вопросами шестнадцатилетнюю доярку. Он спрашивает, сколько классов она окончила, цитирует ей поэтические строчки Форуг Фаррохзад и как будто журит девочку за непрогрессивность: «Не нужно учиться, чтобы писать стихи». Будучи при этом одним из самых образованных людей своей страны. Это непонимание механизмов доступности кажется обычным для того времени. Но напряженный затылок девочки, которая отказывается назвать мужчине свое имя и показать ему лицо, которая прекрасно понимает, что ему нужно «посмотреть на личико», а не вдохновить ее на написание стихов, – сам вид этого затылка кажется отречением режиссера от своего протагониста, от всего, что он говорит, и в первую очередь от его неведения.

Однако я не могу утверждать подобное с уверенностью. Я все хуже понимаю, что было в головах у людей прошлого, что они говорили в интервью, что видели и не видели в реальности, которую изображали, где были их белые пятна, а где само интуитивно вырисовывалось то, о чем приходилось молчать. И все же не нужно знать, что хотел сказать автор, чтобы видеть, о чем через него говорит жизнь, – игра с простотой и с документальностью у Киаростами именно об этом переходе смыслообразования от автора к зрителю. Для меня легкие «зарубежные» фильмы Киаростами не только красивый тосканский камень и философско-поэтические упражнения, но и прекрасный учебник стереотипов, который вызывает мощные чувства противодействия. А для кого-то всё совсем иначе.

Что кажется совершенно понятным, «невчитанным» в зарубежной дилогии, так это сентиментальность, прекрасно сосуществующая

с описанной выше конфликтностью. Тяга незнакомцев к общности, которой обладает семейная пара. Тяга к случайным людям из родной провинции, с которыми объединяет суп из детства. Тяга к поддержке в жизни, изобилующей раздражающими или опасными обстоятельствами – как необходимость растить детей или спасаться от опасных чужаков. Все это создает реверсивное чувство, похожее на ностальгию или тоску по дому, по былому времени или месту. И это чувство переживает в фильмах взлет и падение – оно накатывает и терпит поражение, объятие между людьми происходит и распадается. Эта волна теплоты и горечи логична для творчества человека, который правда очень любил свою страну, и особенно для того, кто снимал не дома, и для того, кто, старея, не мог не думать, как безумно меняется мир. Его последняя короткометражка «Забери меня домой» (Take Me Home; 2016), состоящая из статичных планов лестниц итальянского старого города, по которым прыгает нарисованный дигитальный мячик, – медитативная история об убежавшем колобке, который куда бы ни ускакал, все равно обретет возвращение. В ней Киаростами и сам возвращается к ранним короткометражкам о босоногом детстве, к простым, ярким геометриям кадра молодого кино, к проблеску воспоминаний о старых домах, выжженных персидским солнцем. Хотя Киаростами всегда базировал свою драматургию на контакте незнакомцев, идее встречи и общности, в том числе народной, его полнометражные фильмы изгнанничества за счет минус-приема, за счет своей джетлаговской инаковости особенно об этом – о жажде вернуться к общему, родному и ясному, которое люди, особенно умные люди, с треском проваливают. Похоже на дедовскую речь на крылечке, которая отчасти до скрипа ретроградная, а отчасти – гуманная и мудрая. Похоже на открытие, свойственное закату жизни: другие люди становятся видимыми, значительными, соразмерными, и оказывается, что мы много гонялись за властью – ведь она как любовь. А нужно было без «как». Просто Someone in Love. ◆

Алексей Артамонов

ВЗГЛЯД ИЗ ЗАЛА

Можно сказать, что все фильмы Аббаса Киаростами так или иначе говорят о кино. Но не в смысле той модернистской уроборической замкнутости на себя, той саморефлексии медиума, которой славятся, например, фильмы Годара. Фильмы Киаростами о мире, в котором живет кино, и о том взгляде, что кино дарит миру. Они похожи на образы раннехристианской мученицы святой Луции, покровительницы слепых, несущей свои глаза на блюде. С картин и фресок она смотрит на нас двумя парами глаз – глазами святости и глазами, пробуждающими желание: по легенде, она вырвала их, чтобы избавиться от настойчивости плененного ее взглядом мужчины. В картинах Киаростами кино иногда вплетено в повествование, как, например, в «Крупном плане» или «Ветер унесет нас», но всегда оно часть (или, возможно, лучше сказать условие) их внутреннего сюжета, неразрывно связанного с движением – например, автомобиля. Маршрут его фильмов всегда бежит будто сразу в две стороны, и именно это напряжение мобилизует наш взгляд. «Его кино, – писал Жан-Люк Нанси в «Очевидности фильма», – с нами прежде всего и по сути ради того, чтобы *открывать глаза*»[1].

Посмотрим, как работает со взглядом Киаростами в своих поздних фильмах и как на него работает принцип вычитания. Сделавший Киаростами всемирно знаменитым «Вкус вишни» завершается предсмертным (во всяком случае, предпосланным смерти, ведь мы не можем знать наверняка, наступила ли она для героя в действительности) взглядом на скрываемую тучами луну. Мужчина закрывает глаза. А затем взгляд распахивается кадрами того же ландшафта, снятыми любительской видеокамерой, а не на 35-*мм*, как весь предшествующий

1. См.: *Нанси Жан-Люк*. Очевидность фильма: Аббас Киаростами. (*Перевод с фр. А.Гараджи*.) М., Музей современного искусства «Гараж», 2021.

«Десять», режиссер Аббас Киаростами

фильм. На этих кадрах мы видим солдат, отдыхающих подле дерева, собирающих цветы, смеющихся, смотрящих в объектив и живо реагирующих на камеру. Здесь иранский режиссер впервые от пленки переходит к новым, «непрофессиональным» форматам. Как позже признается он, видеокамера дала ему эффект непосредственности, которого он не смог бы добиться, используя громоздкую пленочную технику. И ключевая для фильма сцена была создана после того (и благодаря тому), как прозвучала команда «съемка окончена».

В 2000 году для создания фильма по заказу Международного фонда сельскохозяйственного развития ООН Аббас Киаростами отправляется в Уганду. Его задача – рассказать о миллионах африканских сирот, чьи родители погибли от СПИДа. Вместе со своим ассистентом в десятидневную поездку они берут новые легкие mini-DV-камеры. Предполагалось, что цель путешествия – подготовить почву для повторного визита с профессиональным оборудованием и съемочной группой и что цифровые камеры будут использоваться лишь как вспомогательные подручные средства для создания заметок – буквально как «камера-перо», которой грезил теоретик авангарда Александр Астрюк. Но, вернувшись из Африки и отсматривая материал, Киаростами явственно осознал, что никогда не сможет добиться такой же степени непосредственности в реакциях, используя громоздкую технику и большую команду. В том же «10 на десять» он рассказывает, как новый опыт «спонтанной и бессознательной режиссуры» (формулировка авторская) заставил его переосмыслить основные структурные принципы профессии: съемки, режиссуры, монтажа.

Рефлексируя постфактум проделанное в «Африке в алфавитном порядке», Киаростами приходит к выводу, что мобильная полулюбительская

цифровая техника может стать полезным оружием в борьбе с клише коммерческой киноиндустрии. В ней он видит способ преодоления ловушек капитала и возможность творческого освобождения – в том числе от диктатуры нарратива. В значительной степени отдавая фильм во власть взгляда и сам перепоручаясь его стихийной и полубессознательной силе, режиссер оставляет больше места для спонтанности *открытия* и сотворчества автора и зрителя.

Однако нельзя сказать, что территория свободы ограничена для Киаростами документальными рамками, да и «Африка…» не является результатом противопоставления реальности рассказу. Скорее можно говорить о разных типах рассказывания: подчиненном *репрезентации* и поворачивающем к *присутствию*. Киаростами отлично понимает, что кино не передает реальность как она есть, а создает свою – но все же оно способно приблизить нас к правде о ней. Его игровые фильмы тоже имеют вид репортажа, «но все в них с очевидностью указывает, что перед нами фиктивная документалистика и что скорее речь идет о документе «фикции» – но не в смысле воображения чего-то нереального, а в строгом смысле техники или *искусства* выстраивания образов», пишет Нанси. Взгляд зрителя, фильма и вложенный в него взгляд режиссера рождаются как раз из этого напряжения между документом и фикцией, миром и рассказом, реальностью и образом, ее формирующим, насколько та открывается взгляду.

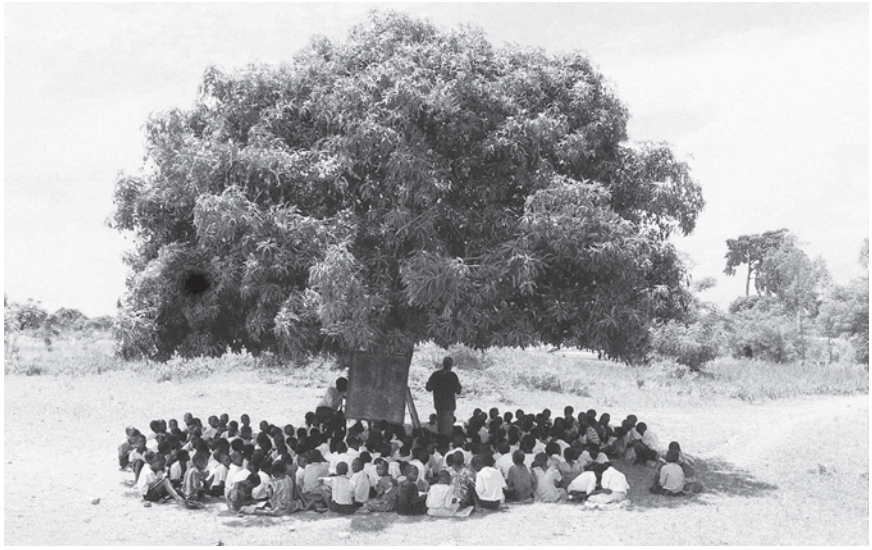
Первым шагом на пути построения образа и формирования взгляда является разделение элементов – в первую очередь изображения и звука. Киаростами как последователю Брессона ясно, что звук и изображение – два отдельных потока, создающих, а не иллюстрирующих друг друга. Из этих абстрагированных фрагментов происходит синтез новой реальности, отличающейся от повседневной. Этим он пользуется и в условно документальной «Африке…», и, конечно, в других, более очевидно постановочных своих картинах. Однако синтез происходит не на основе знания, предшествующего образу, и формируемой им реальности, а на основе *восторга* (если продолжать пользоваться формулировками Нанси), возникающего в результате наблюдения за реальностью и благодаря которому взгляд становится куда больше состоянием, нежели представлением.

Отношения между звуком и изображением у Киаростами можно соотнести с отношениями между смертью и жизнью, о странной близости которых в его фильмах уже немало написано. Эти отношения формируют основной внутренний сюжет «Африки…», в центре которой, напомню, сироты, которых эпидемия СПИДа оставила без родных. Да, мы видим смерть в кадре, но в постоянном окружении жизни, непрестанно утверждающей себя и настаивающей на себе. Речь не о простом соседстве, как на смонтированных встык кадрах детского лица и висящей рядом на жаре разделанной туши, и даже

не о диалектической связи, а о взаимной беременности и оплодотворении – отношениях актуального и виртуального, которые являются двумя сторонами одного и того же. Взаимное переплетение этих пар (изображение и звук, жизнь и смерть) плотнее всего проявляется в любимых Киаростами сценах – или лучше сказать: образах – абсолютной темноты, одна из которых есть и в «Африке в алфавитном порядке». Не только звук беременен временно отсутствующим изображением и наоборот, но и темнота несет в себе новый восход.

Опыт «Африки…» заставил Киаростами переосмыслить и подход к работе над сценарием. Эту возможность подарил ему заработанный за годы авторитет. Раньше четко расписанного сценария от режиссера требовали продюсеры и иранские цензоры, обязательство следования которому, безусловно, является техникой контроля. Теперь у него появилась свобода оставаться верным идее, изложенной на нескольких страницах, а не министрам, согласовывающим каждое слово. Размышления Киаростами о репрессивной природе заранее прописанного сценарного плана, которыми он делится в «10 на десять», неожиданно созвучны идеям Дерека Джармена, некогда сформулировавшего программу кинематографа малых жестов, которая воплотилась в таких шедеврах, как «Разговор с ангелами», «На Англию прощальный взгляд», и других его поздних фильмах. Поработав с продюсерами на масштабных постановочных проектах и столкнувшись с неотвратимостью индустриального вмешательства, британский режиссер тогда противопоставил этому спонтанную импровизацию, интимность камерного сотворчества, свободного от требований рынка и крупных финансовых вложений, и, что характерно, использование дешевых маленьких камер – в его случае Super 8 и 16-*мм*.

В фильме «Десять» Аббас Киаростами размещает все действие в своей любимой локации – автомобиле. Две маленькие цифровые камеры, установленные в машине, с одних и тех же ракурсов снимают водителя и пассажира. Перед нами десять сцен эмоциональной жизни иранской женщины, разговаривающей или слушающей тех, кто оказывается на пассажирском сиденье. Здесь Киаростами буквально реализует принцип Чезаре Дзаваттини, сценариста и идеолога неореализма, в русле которого, безусловно, работает сам: героем фильма может стать первый попавшийся прохожий. Для рассказа истории больше не нужны привилегированные персонажи и нарративные узлы – завязка, развязка, кульминация. По мысли Киаростами, демонстрация реальности в большей степени пробуждает рефлексию – соединение сознания режиссера и зрителя. Но не некоей объективной реальности, а той, что открывается уважительному взгляду, делает его возможным. В этом фильме полнее всего проявляется странное, неочевидное на первый взгляд родство гражданской этики с этикой искусства – демократия образов, воздающая справедливость очевидности жизни, всегда связанной с катастрофой, будь то личная или общечеловеческая. Как пишет



«Африка в алфавитном порядке», режиссер Аббас Киаростами

Нанси, жизнь идет до конца – вот ее справедливая мера. Именно это делает ее экзистенцией, а не просто естественной жизнью, которая с безразличием проходит через естественные же катастрофы.

«Десять» – фильм, без которого не было бы фильмов Джафара Панахи (чье «Такси» – буквальный парафраз этой картины) и работ других современных иранских авторов, самый социально ангажированный фильм Киаростами, что естественно: перед нами рассказ о женщинах в патриархальном иранском мире. Точнее, о женщине, в которой отражаются другие, а не о проблемах или недостатках общества, которые должны быть изобличены и искоренены. Киаростами не подгоняет образы под идеи, они не являются их отражениями или выражениями. Сам образ на экране есть идея, разворачивающаяся вместе с движением фильма.

Десять сцен, десять разговоров, десять эмоциональных ответов на слова другого. В «10 на десять», фильме-лекции, состоящем из десяти уроков режиссуры на примере работы над картиной «Десять» и разворачивающемся также на ходу автомобиля, Киаростами рассказывает, что он не способен писать аутентичную речь для персонажей из разных социальных страт. Поэтому он использовал заранее проведенные интервью с играющими у него самих себя непрофессионалами для создания драматургической канвы. Финальное воплощение их диалоги получили уже на площадке, где исполнители сами находили органичные для себя слова и реакции, а режиссер (одно из определений которого во французском языке – réalisateur) давал реализоваться действительности под своим внимательным и уважительным взглядом. В «10 на десять» он говорит также, что помещение камеры в автомобиль позволило ему установить границы собственного критического вмешательства

в происходящее: режиссер занимает позицию зрителя и, следовательно, в значительной степени находит и режиссирует именно собственный взгляд на происходящее. Образ формируется не через последовательный и связный нарратив, а через цепочку как бы противоречивых и несвязных очевидностей, нанизываемых на нить непрестанного движения. Киаростами цитирует Паскаля: мы можем пересказать все события в жизни человека, но все равно не сможем узнать все о нем; душа останется скрытой от нас – и это основа искусства, добавляет он. Именно двусмысленность привлекает нас, приковывает взгляд и вызывает ощущение присутствия жизни в ее движении и самораскрытии. Сам путь – персонажа, режиссера, зрителя – делается мыслью, которая пробивается через образы и становится образом мысли, чтобы образы «стали очевидностью этой мысли – а не чтобы они ее “изображали”» (Нанси).

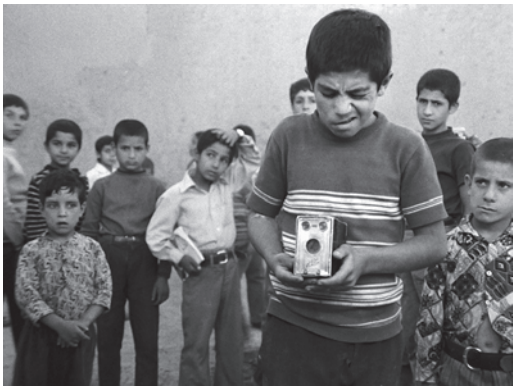
Кинематограф делает возможным подобный взгляд, и перед нами именно он, а не жизнь, о чем Киаростами настойчиво напоминает. Само название – «Десять» – вкупе с манерой съемки невольно отсылают к иконическому фильму Герца Франка «Старше на десять минут», в котором одним планом сняты эмоции на лице ребенка, смотрящего спектакль в кукольном театре. Перед каждой сценой в «Десяти» – заставки с номерами, вырезанными из пленочных ракордов (этим словом обозначается адресованный проекционисту тот самый обратный отсчет перед фильмом, что по-прежнему является символом кино, несмотря на повсеместный переход на «цифру»). Цель этих вставок не столько остранить происходящее на экране, сколько создать необходимую дистанцию по отношению к реальности.

Следующий фильм Киаростами – «Пять. 5 длинных планов, посвященных Ясудзиро Одзу» – также снят на цифровую DV-камеру и состоит всего из пяти статичных планов, посвященных знаменитому японскому режиссеру, и уже самим этим фактом обозначает метапозицию по отношению к кинематографу. Манера съемки отсылает к знаменитым pillow shots – прокладочным видовым кадрам, на которых обычны пейзаж или пустая комната и которыми изобилуют фильмы японского классика. У этих планов нет нарративной функции, скорее наоборот – их задача приостановить или подвесить повествование и помочь зрителю выстроить созерцательную дистанцию по отношению к происходящему, расположить историю в мире, который больше отдельных человеческих судеб. В «Пяти…» Киаростами весь фильм и весь свой рассказ выстраивает только из таких планов, полностью вычитая действие в привычном голливудском смысле. А официальный синопсис заставляет думать, что режиссер еще и иронизирует над привычными жанрами и голливудскими клише, которые давно уже стали частью мира и составляющими нашего взгляда на него. Вот описание одного из планов: *Размытые фигуры на зимнем пляже. Стадо собак. История*

любви, – и в случайно пойманной сцене из жизни животных начинает проглядывать романтическая драма, включенная в более широкую рамку восприятия.

Такая минималистская структура фильма делает его похожим на стихотворение, но стихотворение, которое возможно только в кино и благодаря кино. Длительность (длящееся настоящее), рамка кадра, жесткие монтажные решения позволяют экзистенциальному смыслу проявиться даже там, где полностью отсутствует человек, а есть только человеческий взгляд, обрученный со взглядом камеры. Фильм начинается с плана коряги, одиноко дрейфующей на волнах, бросаемой ими на берег и снова увлекаемой в море. А заканчивается ночным планом пруда, практически черным, но заполненным звуками лягушачьего концерта. За полной темнотой, как всегда у Киаростами, проходит свет нового дня. И вот благодаря правильно найденной, самим миром сообщенной дистанции, собранной из самых простых элементов, фильм потрясает проявившейся истиной – об одиночестве и сообществе, о жизни и смерти, о свете и тьме. Хотя и здесь, очевидно, Киаростами использует некоторые звукозрительные монтажные фокусы и не скрывает этого.

В «Ширин» взгляд буквально становится предметом фильма. Как в упомянутой работе Франка, мы видим крупные планы зрителей в зале – сто четырнадцать иранских актрис, а среди них есть и Жюльет Бинош, – смотрящих фильм, который основан на легенде о Ширин. Это романтическая история о любви и смерти, об иранских Ромео и Джульетте, изложенная в классической поэме Низами Гянджеви XII века «Хосров и Ширин». Зрительницы внимательно следят за действием – плачут, смеются и с напряжением ждут развязки. Мы не видим фильм, только слышим его, но этого достаточно, чтобы сделать вывод – зрелище это полностью соответствует штампам голливудского кича. И это никак не отменяет реальности зрительских переживаний. Однако есть один нюанс: фильма о Ширин не существует, его аудиодорожку написал сам Киаростами, причем уже после проведенных съемок. Свои эмоции актрисы сыграли, не зная, в каком контексте они появятся в фильме, но для зрителей это не имеет значения. Кино не отражение мира, а, как пишет Нанси, отверстие, просверленное в нем и выходящее на сам же этот мир, частью которого является и кинематограф. Вопрос заключается не только в том, куда направить камеру, и даже не в том, как и где обнаружить кино. Основная загадка – как оно уже включено в наш взгляд и почему эта загадка не совпадает ни с одним своим решением. ◆



«Хлеб и проулок», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

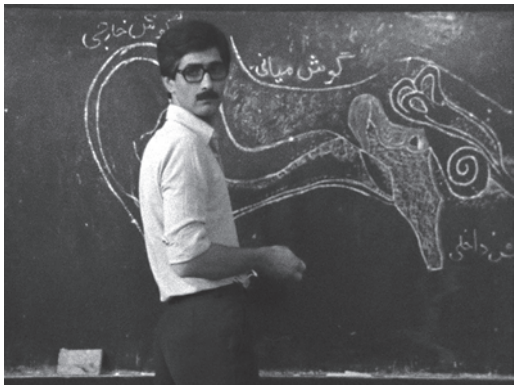
«Путешественник», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Я так тоже могу», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«После уроков», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Жизненный опыт», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Цвета», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon



«Решение № 1», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Первый случай, второй случай», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Зубная боль», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Решение № 1», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Посвящение учителям», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Правильно или неправильно», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

Зара Абдуллаева

ДУБЛИ

Принято считать (и справедливо), что Аббас Киаростами путает публику, хитроумно и простодушно снимая документальное кино как игровое и наоборот. Существует даже мнение (в специальной литературе), что таким образом иранский режиссер обходит цензуру, охочую до его коллег. Можно было бы сказать, что такая склонность Киаростами подобна своеобразной паранджe, сквозь которую просвечивает и скрывается сочетание реального и умышленного. Их интрига, схлопывание и различение. Возможно, это связано не только с методом режиссера, но и с особенностями функционирования кино в Иране. С социальными, а не исключительно эстетическими мотивами. Так или иначе, но зазоры и сообщительность игрового/неигрового являются фундаментом мышления, поэтики Киаростами, а также специфики проживания в Иране. Ведь, в отличие от Махмальбафа, он не эмигрировал и не находился под арестом, как Панахи.

Пристрастие этих авторов снимать кино в кино, как и репрессивный надзор над ними, побуждает упомянуть еще один трюизм: кино в Иране имеет сакральное значение. Что-то в этом видится иррациональное. Или мистическое, памятуя внимание Киаростами к суфийской поэзии. Но и Панахи в фильмах, например, «Зеркало» или «Три лица», и Махмальбаф в «Салам, синема» и «Миге невинности» испытывают вожделение к съемкам съемочного процесса. Странно, но не для Ирана, что после объявления фейкового кастинга для фильма «Салам, синема» к Махмальбафу хлынула лавина страждущих, сметая все на своем пути. Ergo, кино есть в этой стране способ истинной идентификации, которую не предполагает реальная реальность. Не потому ли возможность съемки – это больше чем кино. Это документация

жизни, оснащенная в реальности разнообразными рестриктами. Это влечение к жизни мечтательной или иллюзорной. Но и жизни, укорененной в повседневные заботы, природные ландшафты, визуальную неприхотливость. Лаконичность.

В «Миге невинности» дочка Махмальбафа удивляется, что все хотят стать актерами, когда к ее отцу, которого дома не оказалось, пришел его давний знакомец, бывший полицейский. Он не признает такого желания – стать актером. Девочка не верит. Все хотят. А в Иране с его культом кино особенно. Второй культ – футбол, но девочкам нет места на трибунах стадиона. С обаятельным драйвом этот сюжет запечатлел Джафар Панахи в «Офсайде». А Киаростами – в фильме «И жизнь продолжается» (Zendegi va digar hich; другое название – «Жизнь и ничего более»), снятого по следам землетрясения в пути среди руин и во время чемпионата мира по футболу. На палатку в лагере для бездомных установлена антенна, чтобы они не пропустили матч Бразилии с Аргентиной. Игра и игра. В кино и футбол. Регламентированная реальность требует выхода из себя, из своих условностей или ограничений.

Съемки кино в кино и есть та в широком смысле оптика, с помощью которой Киаростами структурирует свой кинематограф. И наше по нему путешествие. Не случайно съемки в машине и жанр роудмуви – самый частотный выбор Киаростами. Дорога в его фильмах не только маркирует зигзаги сюжета, смену пейзажей и локаций. Дорога – из одной точки в другую – определяет и движение из одной кинематографической реальности (условно документальной) в другую (безусловно фикциональную). Никакого документального кино нет. За исключением тех фильмов Киаростами, в которых он работает с синхронами – снимает интервью с детьми, уставившимися в камеру. В остальных случаях он находится в промежуточном пространстве, рефлексируя над самим восприятием достоверного (документального) и придуманного, которое освидетельствовано съемками в кадре.

При всем том Киаростами проблематизирует ролевое и естественное поведение персонажей, обдумывает коллизии оригинала и копии, прямолинейно, буквально и настойчиво разыгранные в картине «Копия верна». Вхождение в роли на съемках и выход из ролей, которые Киаростами вменяет своим персонажам, сыгранным профессиональными актерами, любителями и режиссерами, инициировано, разумеется, идентификацией, всегда не простой, а страдательной для конкретного героя, человека, и запутанной в силу его личных и/или социальных обстоятельств. На такой конфликтности строится, в сущности, фильм «Крупный план». Сняв картину о реальном аферисте Сабзиане, обманувшем благонравное семейство тем, что прикинулся режиссером Махмальбафом, втерся в их дом и доверие, был разоблачен, посажен в тюрьму, оправдан в суде, прощен истцами и одарен знакомством с настоящим Махмальбафом, Киаростами предъявил как бы весь спектр своих взаимоотношений с доком/недоком. То, что в других фильмах он использовал фрагментарно (реконструкцию места

действия, нарушение хронологии происходящего действия, совмещение «копии и оригинала», как, например, актера в роли Киаростами, и так далее), в «Крупном плане» сработано без пробелов. Но главное все же не это. Примечательна подкладка этого мокьюментари. Решение работника типографии, ошеломленного фильмом Махмальбафа «Велосипедист» и сходством собственных переживаний с муками вымышленного героя, притвориться – сыграть – самого Махмальбафа и преуспеть, поскольку иранское семейство – покуда не завелись подозрения – поверило в силу вымысла, объединяет всех обожествлением кино. Как же надо его любить, чтобы принять за реальность, данную в ощущениях, с глазу на глаз. Как же надо жаждать быть причастным к кино, чтобы разрешить вырубить деревья в саду для якобы съемок, которые обещал домовладельцам лже-Махмальбаф. Какое странное сближение. Но и это не все. Желание семейства поучаствовать в кино было реализовано уже Киаростами, придумавшим способ рассказа, проделавшим реконструкцию событий, снявшим также и себя – укол дока – во время реальной встречи в тюрьме с аферистом. А снимая суд, Киаростами воздействовал, как говорят, своим присутствием на вердикт потерпевших. Но и это не все. Махмальбаф, познакомившись со своим двойником, говорит, что сам устал быть Махмальбафом. Так Киаростами открывает крышку еще одного закипающего самосознания, самоощущения, самоопределения, но в него не углубляется.

Таким образом, смоделированная достоверность лжережиссера мифологизирует собственно реальность, которая в свою очередь становится сюжетом для фильма Киаростами. В нем он задокументировал суд над Сабзианом, который в своей речи выказал себя актером, на сей раз играющим новую, исповедальную, а не победительную роль. Об этом говорит обвиняемому судья. Достоверность этой речи ставится под сомнение. В то время, как образ лже-Махмальбафа соответствовал ожиданиям семейки, каждый член которой – на собственный манер – не удовлетворен своим действительным положением в обществе. Эти переходы предэкранного дока в недок занимают Киаростами навязчиво, маниакально.

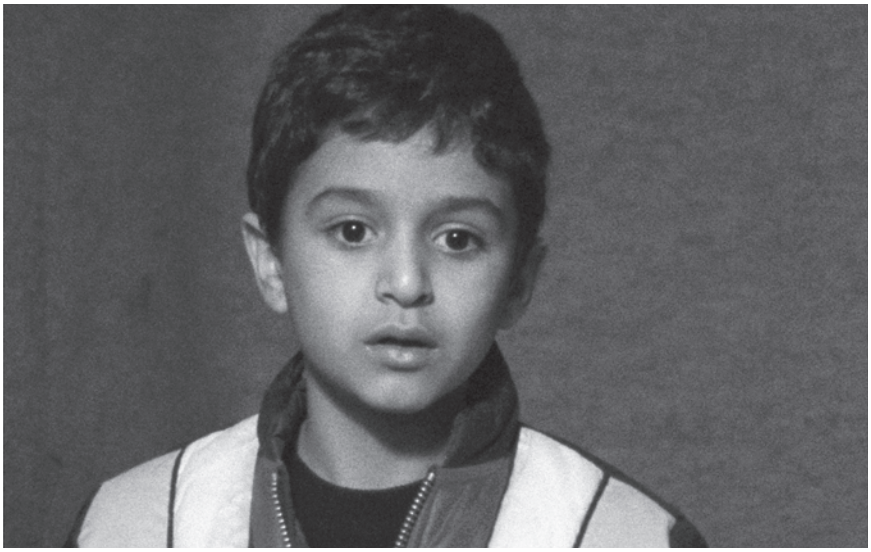
В начале фильма «Сквозь оливы» актер говорит в камеру, что сыграет роль режиссера. В подтверждение – кастинг и съемки. Но в этой картине дословно и визуально будут продублированы сцены, локация из фильма Киаростами «И жизнь продолжается». Конечно, такое знание необязательно. Но оно не случайное. Киаростами тоже порой надоедает быть Киаростами. Поэтому вместо него в кадре актеры. Один из них в его роли предстает в фильме «И жизнь продолжается», когда едет с сыном по разрушенной после землетрясения местности на поиски мальчиков из деревни Кокер, которые снимались у Киаростами в фильме «Где дом друга?». То есть если в «Крупном плане» Сабзиан, надевший маску Махмальбафа, хотел сыграть, как он признается, «роль самого себя», роль столь же родственную ему, сколь и чуждую, то Киаростами делегирует собственную роль актерам, оставаясь

«Сквозь оливы», режиссер Аббас Киаростами (с) Janus Films

за кадром и снимая кино, принадлежащее по сюжету лже-Киаростами. Или его двойнику.

Эта тема двойственной реальности – дважды кинематографической – своей едва ли не гротескной кульминации достигает в картине «Копия верна». Презентация книги английского исследователя о копии и оригинале в искусстве (и про апологию копии) перетекает в его поездку с молодой женщиной, владелицей антикварной лавки в Ареццо. Граница между реальностями пролегает в кафе, хозяйка которого принимает невинную парочку, отработавшую в машине амплуа как бы интеллектуалов, за мужа с женой. В этот момент Жюльет Бинош группируется и переходит «рампу». Разрушает «четвертую стену». Отныне она будет изображать – крайне достоверно (за что ей достанется «Пальмовая ветвь») – жену, точнее, демонстрировать репертуар образа жены с ее обидами, страхами, ностальгией и прочая. Англичанин тоже втянется в игру, пока не вспомнит, что в девять часов он должен быть на вокзале. А значит, наступит конец игры. Но времени еще вагон, и Киаростами упивается дуэтом, дублирующим сюжет книги о копии/оригинале, то есть натурально его иллюстрирующим. («Книжка с картинками».) И вновь жизнеподобная игра отменно реактивных актеров свидетельствует в пользу реальности подобия – в данном случае фрагмента супружеских отношений.

Не потому ли актеров-любителей на съемках фильма в фильме режиссер (играющий Киаростами) истязает дублями, заботясь о пресловутой точности, которая, как в фильме «Сквозь оливы», разумению плохо поддается и кажется совсем не важной. Снимается копия эпизода, оригинал (еще обертон оппозиции) которого был представлен в фильме «И жизнь продолжается». Там, в доме старика, который снимался в фильме Киаростами «Где дом друга?», в одном эпизоде некий молодой человек спускается с лестницы, спрашивает жену, где его носки. Актер



«Домашняя работа», режиссер Аббас Киаростами (с) Janus Films

в роли Киаростами интересуется, когда тот женился. Молодой человек отвечает, что на пятый день после землетрясения. «Киаростами» удивлен: разве ваши родственники не погибли? Муж отвечает, что шестьдесят пять человек мертвы, но женитьбу решили не откладывать. В фильме «Сквозь оливы» другой актер в роли Киаростами снимает тот же эпизод. На вопросы «мужа» во время съемок «жена» не отвечает, потому что в кинореальности за пределами съемок девушка-актриса пока не дала ему ответа по поводу замужества, ее бабушка неграмотному парню отказала, а родители погибли. Кроме того, парень никак не может повторить, что погибли шестьдесят пять человек, и называет двадцать пять. Режиссер требует точной реплики, поверяя эту точность только ему (а не зрителям) известным первоисточником из другого фильма. Парень все же парирует: «Но у меня погибли двадцать пять». Так этот любитель смешивает собственную реальность и ролевую. Идет, так сказать, от себя. Режиссер же тянет за ниточку текст его роли.

Этот необязательный, казалось бы, пуризм отвечает на вопрос – или запрос – о документальной природе кино. Но такая природа освидетельствуется кинематографической реальностью. Только из другого фильма. Или же она подтверждается персональным бэкграундом человека, а не актера. В любом случае зрителю вменяется почти анекдотическая охота, как сказала бы Марина Разбежкина, за реальностью, которая остается задокументированной только в съемочном процессе.

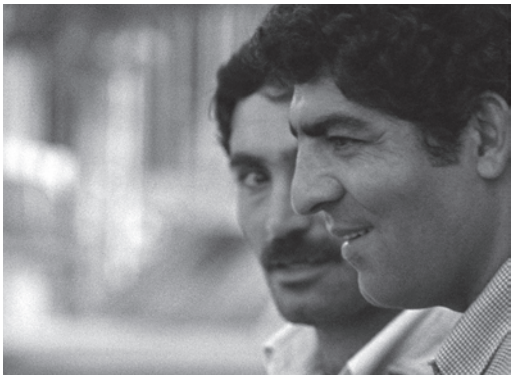
Киаростами знает и другие тропинки дистанционного превращения очевидного или неочевидного дока в недок. В раннем фильме «Домашняя работа», снятом во время его службы в фонде интеллектуального развития детей «Канун», Киаростами за камерой, перед ней мальчишки, у которых он берет интервью. Режиссера мы не видим, но он задает вопросы о том, как они делают уроки, помогают ли родители, много ли задают, нет ли, как сейчас бы сказали, домашнего

насилия и так далее. На разные лады, смущаясь, привирая, умирая от страха, хорохорясь, детки отвечают. Но прежде режиссеру кто-то за кадром задает вопрос: это доккино? Киаростами отвечает: не знаю… Не фикшн.

Уточняющий, как сказал бы Жан-Люк Нанси, взгляд Киаростами располагается *между*.

Ранее, в фильме «Где дом друга?», он снимает мальчика, прошедшего кастинг, но как бы предвосхищающего галерею лиц из «Домашней работы». Сюжетным мотором картины становится именно домашняя работа – отношения жесткого учителя с мальчишками, а тех с родителями. Таким образом, исследование конкретной темы, предпринятое в учебном фильме, резонирует с путешествием героя игровой картины по долинам и по взгорьям в дальнюю деревню, чтобы передать тетрадку товарищу. Если он сделает задание на листочках, учитель его накажет. Все, о чем дети поведают в «Домашней работе» – о тяжелой доле в хозяйственных нуждах, отвлекающей от учебы; о неграмотных родителях, которые не могут помочь; о сестрах и братьях, от которых зависят младшие, и так далее, – проиграно в нежнейшей меланхолии, в равнодушии, добросердечии и отчаянии персонажей фильма «Где дом друга?».

Киаростами начал демонстрировать мерцательные пертурбации дока, псевдодока и фикции, когда колебание и разрушение этих границ еще не стало очевидным кинематографическим трендом. Интуитивно и пристально он исследовал перетекания разных образов реальности, критерий опознания которой только верю/не верю. Реальность – то, во что веришь. Поэтому на съемках фильма в фильме «И жизнь продолжается» режиссер истязал актера дублями, требовал точного повторения реплики, о которой знал лишь он, режиссер. Но и актер-любитель был точен, поскольку ему важно было передать в этой реплике личный опыт. Ведь фильм в фильме отсылал к реальным событиям – к землетрясению в Иране, которое пережил прошедший кастинг каменщик. В этой сцене, абсолютно как в кристалле, отражается история взгляда Киаростами, непременно «из двух углов в середину». Взгляд из одного угла направлен на подоплеку выдумки. Эта подоплека может быть газетной статьей об аферисте, как в «Крупном плане», или интригой искусствоведческой книги, как в картине «Копия верна», или учебной хроникой, как в «Домашней работе». Взгляд из другого угла сосредоточен на уточнении этой подоплеки. В одном и том же фильме или совсем в другом. Сама идея фикс вставлять в свои фильмы режиссеров и съемки или устраивать ролевые игры есть свидетельство перехвата динамичной, склонной к уточнению, перевертышам, обманкам реальности, которая интересует кинематограф Киаростами. ◆



«Соотечественник», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

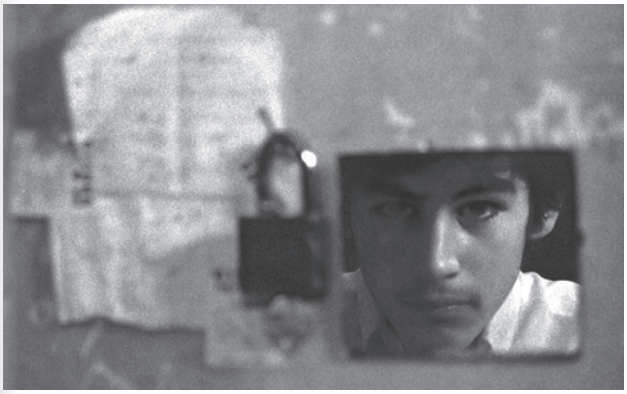
«Где дом друга?», режиссер Аббас Киаростами (с) Janus Films

«Домашняя работа», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Хор», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Первоклашки», режиссер Аббас Киаростами (с) Kanoon

«Где дом друга?», режиссер Аббас Киаростами (с) Janus Films



«Африка в алфавитном порядке», режиссер Аббас Киаростами (с) S.Samadian
«Свадебный костюм», режиссер Аббас Киаростами (с) MK2 Films
«Ширин», режиссер Аббас Киаростами (с) MK2 Films
«Жизнь и ничего более», режиссер Аббас Киаростами (с) Janus Films
«Десять», режиссер Аббас Киаростами (с) MK2 Films
«Сквозь оливы», режиссер Аббас Киаростами (с) Janus Films

Аббас Киаростами

МИР А.К.

Le monde d'A.K.

Публикуемые в этой рубрике тексты Аббаса Киаростами впервые были напечатаны в журнале Cahiers du cinéma, # 493. Они вошли в книгу: *Kiarostami Abbas*. Textes, entretiens, filmographie complete (Paris: Editions de l'Etoile, Petite Bibliothéque des Cahiers du cinéma, 1997).

Фамилия при рождении: Киаростами.

Киаростам был крупный военачальник, который жил в провинции Гилян во времена монгольского нашествия. Его звали Киаростам о тысячи лошадей.

Я родился в Тегеране в 1940 году. С детства любил живопись и лет с восьми сам стал тянуться за бумагой и цветными карандашами. В школе я учился слабо, да и рисовал так же. Я был застенчив и ни с кем не общался: с начала учебы и лет до восьми вообще ни с кем не разговаривал. Реально не сказал никому ни слова.

Призвание

С восемнадцати лет я начал жить отдельно от родных, и мне пришлось самому зарабатывать на жизнь. Я совершенно не стремился стать кинорежиссером. Все вышло случайно. Режиссером меня сделали ботинки моего друга Аббаса Коендари! Я как раз окончил школу и, не сдав вступительный экзамен по живописи в Академию художеств, пошел работать в дорожную полицию. Как-то раз я оказался в галантерейной лавке Аббаса Коендари, и он попросил меня сходить с ним на мост Таджриш. Но я был в сандалиях и сказал, что в таком виде лучше мне туда не ходить, – и тут он дает мне свои новые ботинки, которые оказались мне как раз впору! Мы отправились на мост Таджриш, а потом к Фархаду Аштари, у которого встретили господина по имени Мохакек, который вел мастер-класс по живописи. Я стал у него заниматься и снова пошел поступать в академию, на этот раз успешно. В общей сложности мне понадобилось тринадцать лет, чтобы окончить факультет и получить диплом бакалавра. Все это время я продолжал работать регулировщиком автодвижения,

←
Аббас Киаростами

в дорожной полиции или дорожно-ремонтной службе. Работал по ночам, а днем ходил на занятия.

Реклама

Потом я начал работать в рекламе. Сначала художником и графиком. Трудился в нескольких рекламных бюро, делал обложки для книг, афиши и прочее. Однажды пошел в Tabli Film – в то время это была главная структура по производству рекламных роликов – и предложил себя в качестве режиссера. Мне поручили придумать рекламу для водонагревателя с функцией сохранения тепла. Написал за ночь поэму о водонагревателях. Три дня спустя, к моему великому удивлению, по телевизору шел ролик с моими стихами. Так я стал режиссером рекламы. Я постепенно двигался вперед, сочинял новые ролики и снимал фильмы. С 1960-го по 1969-й снял больше ста пятидесяти роликов.

Один мой друг как-то обнаружил, что я никогда не использую в роликах актрис. Я действительно снял сто пятьдесят роликов без женских персонажей. А ведь тогда, даже рекламируя автомобильную покрышку, надо было усадить на нее женщину.

Очень люблю рекламное кино. Жанр накладывает ограничения, и это полезно. Что можно сказать за минуту? Нужно максимально сконцентрироваться на основной теме и рекламном месседже, раскрыть сюжет и сделать его понятным для всех. Заказной фильм за одну минуту должен объяснить посыл и побудить зрителя приобрести какое-то изделие. Именно рекламные ролики и графика научили меня кинематографу: в графическом проекте нужно мгновенно заинтересовать читателя газетной колонки или рубрики. Я считаю, что графика – основа всех искусств. Заказная работа в силу своих естественных ограничений заставляет нас думать… Правда, в те времена мне говорили, что фильмы-то у меня отличные, но только не продают товар. Поэтому я не стал продолжать в этой области.

Титры

Создание титров стало для меня переходным этапом от графики к нерекламному кино. Именно работая над титрами, я освоил камеру. При производстве рекламных фильмов у меня не было такой возможности. Большинство операторов не позволяли мне прикоснуться к камере и даже увидеть сцену в объективе – то ли из-за моего возраста, то ли полагали, что сначала надо набраться опыта. Так или иначе, реклама снималась без моего прямого участия или надзора. И чаще всего результат был посредственным. Фильмы ничем не напоминали то, что я написал в сценарии. Все эти годы я мечтал снять рекламный ролик совершенно самостоятельно. Наконец мне заказали ролик крема для рук. После его просмотра коллеги сказали мне, что у меня «планы не стыкуются» и «нарушено правило 180 градусов», – я не понимал, о чем они говорят, но так испугался, что эти «нестыковки планов» снились мне еще много-много лет.

Первый фильм

В 1969 году Фируз Ширванлу, директор института[1], у которого было свое рекламное агентство, увидел мою рекламу сковороды. Я сделал ее, взяв идею из одного фотожурнала. Говорили, что мои фильмы похожи на западное кино – в том смысле, что в них был «определенный класс» и они были сняты на хорошую технику. Ширванлу хотел создать в институте отделение кино. Мы принялись за работу, построили павильоны – на подготовку ушло восемь-девять месяцев, и я был единственным в институте кинематографистом, отвечавшим за интеллектуальное развитие детей и молодежи.

Мой первый фильм «Хлеб и проулок» стал и первой работой, снятой в отделении кино в институте. А потом там появились другие режиссеры.

Живопись

В детстве живопись помогала мне заполнить одиночество. Во время дневной сиесты, когда все спали, а мне этого не хотелось, я, чтобы не шуметь, шел на балкон и рисовал на листах бумаги.

Пока я не поступил на факультет живописи, я рисовал на тарелках и на чем угодно – изображал верблюдов, коров, леопардов и пейзажи.

Некоторые мои родственники сохранили эти работы и позже продавали их на аукционах. Теперь они иногда встречают меня и интересуются, не подорожали ли теперь мои рисунки.

Мысленный образ

Мысленный образ, существующий в моей голове, отличается от картины, которую я создаю на холсте. То, что я рисую, нисколько мне не помогает, а вот мысленная живопись, живущая во мне, моя память – все это меня сильно поддерживает. Нужно уточнить, что не только художники обладают художественным образом мышления. Моя бабушка, например, сидела на заднем сиденье машины и все время говорила: «Посмотри, какое там дерево, холм…» Думаю, в эти мгновения она показывала мне неожиданную картину, возникшую из миллионов различных картин и углов зрения: она сделала выбор и радовалась. В тот момент она мысленно рисовала: у нее была память художника и она занималась живописью в уме.

Поймать ветер

Я никогда бы не подумал, что мой последний фильм «Сквозь оливы» будет снят в месте, где сильный ветер гуляет по пшеничному полю, – потому что это в точности повторяет картину, которую я десять лет назад нарисовал, а двадцать лет назад сфотографировал. В то время я больше занимался фотографией, чем живописью. Единство сюжета и композиции в фотографии встречается чаще, чем в живописи. Но, по-моему, обсуждения заслуживают элементы, которые являются общими для фотографии, живописи и кино: особый цвет и свет,

1. Речь об институте интеллектуального развития детей и молодежи «Канун».

определенное ощущение и время. Многие свои картины я написал, будучи уже режиссером. Но я часто растерян, замирая перед белым холстом или листом бумаги. Не удается передать чувство ветра, летящего над полем пшеницы, а в кино я этого добиваюсь с легкостью. Я вовсе не художник, мои работы – это скорее «терапия живописью», а не живопись в чистом виде.

Смотреть фильмы

В детстве я любил кино гораздо больше, чем мои друзья, которые сейчас стали торговцами, врачами или художниками. Я любил кино как развлечение и никогда не выбирал фильм, исходя из фамилии режиссера. Конечно, мне нравились критические комедии Витторио Де Сики периода постнеореализма, но София Лорен значила для меня гораздо больше, чем Витторио Де Сика! В моей семье этой любви к кино не было. Тем более что работа занимала все наше время. Во время короткого пребывания в Праге я от одиночества ходил смотреть фильмы на чешском языке – но это было исключением, так как за всю жизнь я, кажется, посмотрел не больше пятидесяти картин. Меня никогда не тянуло пересматривать тот или иной фильм, так что никто из режиссеров на меня не повлиял. И еще я не видел ни одного фильма в стиле псевдодокументалистики или синема верите.

Я не выношу фильмов Брессона и Дрейера, они меня утомляют. Я не смог войти в них. Я много раз перечитывал книгу Бабака Ахмади о Брессоне «Дух веет где хочет» – она сильно повлияла на меня, но мне показалось, что теория интереснее объекта исследования. И гораздо больше, чем фильмы Дрейера и Брессона, на меня повлияло иранское кино: «Простое событие» Сохраба Шахида Салесса, фильмы Парвиза Кимьяви и отдельные эпизоды «Почтальона» Дарьюша Мехрджуи. Я никогда не забуду сцену в «Простом событии», в которой мальчик пьет пепси-колу, и всегда буду помнить эпизод, где он выходит из магазина одежды и идет за отцом. В целом во всем кинематографе есть не более двадцати сцен, которые мне дороги.

Надежда и отчаяние

В юности я делился своими синопсисами со взрослыми. Часто они очень осторожно их одобряли, добавляя: «Но это очень грустно. Все обстоит не так плохо». Я тут же решал, что им не хватает свободы мышления, они обслуживают режим и не желают видеть трагические реалии. Но сегодня, когда молодые люди дают мне свои сценарии, я аккуратно говорю: «Молодой человек! Бергман ищет в темноте точку света – и именно она придает его творениям достоверность. Попробуй и ты…» По тому, как они смотрят на меня в этот момент, я быстро понимаю, что они обо мне думают. Мне кажется, это плод жизни и опыта – даже если мы пессимисты, нельзя жить без надежды. Последние

несколько лет, несмотря на тяжелые условия, я чувствую себя лучше, и это некоторым образом отражается в моей работе.

Кадрирование

В моем первом фильме «Хлеб и проулок» есть длинный статичный план, в котором к камере приближается старик, потом он идет дальше, а за ним начинает идти мальчик. В то время говорили, что это неправильное кино: я не решился сдвинуть камеру, покатить ее по рельсам за стариком, найти правильный монтажный стык, а просто ждал, пока персонаж зайдет в кадр… Я верил всей это критике, потому что не был уверен в себе. Движения камеры всегда давались мне с трудом, но тогда я мыслил следующим образом: когда мы долго ждем человека, идущего к нам издалека, мы постоянно на него смотрим. Он не просто прохожий, он очень важен, поэтому мы фиксируем на нем взгляд и не режем кадр. Странные ракурсы никогда мне не нравились, как и монтаж восьми-десяти планов, которые не дают увидеть саму сцену.

Иногда сама реальность говорит нам, что не стоит менять план и необязательно приближать камеру, чтобы приблизиться к людям. Нужно ждать, неторопливо рассматривать вещи, открывать их. Иногда крупный план не означает близость – наоборот, он порождает отстранение. В «Жизненном опыте» есть сцена, в которой сапожник чистит ботинки подростка. Он пытается снять с него ботинок, чтобы починить его. Но мальчик не дает этого сделать, боясь, что тот увидит его дырявые носки. Затем я даю субъективный взгляд мальчика на сапожника, исходящий из верхней точки. В этом кадре он смотрит на подростка так уверенно, что тот не может отказать и наконец снимает ботинки. При чем тут тогда правило, что если камера смотрит на героя сверху, то это значит, что он находится в слабой позиции по отношению к другому персонажу? Все зависит от того, кто на кого смотрит и как он это делает… Правила нужно учить для того, чтобы не соблюдать их.

Длинный план

Мне приходилось отказываться от крупных планов в пользу длинных, чтобы зритель контактировал с сюжетом целиком. Крупный план убирает детали, но, чтобы зритель смог войти в сцену и оценить ее, необходимо присутствие всех элементов реальности. Тогда зритель сам выберет на экране то, что его волнует. В длинном плане именно зритель решает, на чем сконцентрироваться, в зависимости от того, что он чувствует.

Снимать актера

Я не согласен с тем, что зрителю нужно показывать все ясно и последовательно. Заканчивая дубль, оператор может сказать: «Актер повернул голову. Лица не видно». А я говорю: «Какая разница? Мы уже представили этого актера. Не важно, если он для разнообразия окажется спиной к камере. Разве зрители хотят ежесекундно видеть

его лицо вблизи?» Когда актер заходит в зону недостаточной освещенности, операторы выключают камеру. Но ведь темноту можно использовать на пользу фильму. Иногда чьи-то ноги лучше передают состояние души. К сожалению, считается, что мы не уважаем зрителя или доставляем ему какое-то неудобство, если показываем затылок. Получается, как в театре, где актеры всегда лицом к публике и никогда не поворачиваются спиной. Я мучаюсь, когда вижу такое, и никогда этого не пойму. Конечно, я сознаю, что у театра свои законы, но как зритель я считаю их искусственными. Операторы иногда ведут себя, как фотографы, делающие снимки на паспорт. Для них обязательно, «чтоб видно было оба уха». Проблема в том, что они не видят общей композиции фильма. Поэтому при выборе оператора я всегда говорю, что мне нужен человек терпеливый. При наличии терпения он будет в состоянии сделать свою работу.

Реквизит

Я никогда не пишу сценарий до поиска натуры. Я никогда не напишу: «Амбарную дверь сделать там-то». Сначала я найду саму дверь. Она должна быть так же значима, как и актер, у нее свое лицо. Дверь, простоявшая в проеме годами, – это не та же дверь, которую мы привезли и искусственно подстарили. Я никогда не таскаю реквизит из города в город. Когда находишь его в ближайшем доме, ставишь на землю или вешаешь на стену, он хорошо приживается, потому что жил неподалеку.

Живой звук

Звук играет огромную роль – для меня он важнее изображения. Звук придает двухмерной картинке глубину, третье измерение. Он восполняет лакуны изображения. Это как отношения между архитектурой и живописью. В живописи мы имеем дело с плоскостью, а в архитектуре значение имеет объем. Сцена не будет законченной, если у нее нет своего звука. Возьмем, например, сцену из фильма «Сквозь оливы», в которой Хоссейн общается на террасе с Тахерех. Для этого разговора Хоссейн должен быть наедине с ней, другие не должны их слышать. Но нельзя, чтобы мы слышали только голос Хоссейна, – нужны и те голоса, скрывшись от которых Хоссейн сможет говорить… Для этого я свел групповые диалоги с основным звуком. Без такого микширования сцена была бы неполной. Большинство звукоинженеров смотрят только на стрелки своих магнитофонов и думают лишь о качестве звука. Их не заботит перспектива или особенные эмоции, которые он может вызывать. В «Крупном плане» во время диалога Махмальбафа и Сабзиана звук обрывается и снова восстанавливается. Звукоинженеру тогда все твердили, что он останется без работы, потому что он допустил сбой записи. Все думали, это его вина, хотя на самом деле выключение звука было добавлено при сведении звука и изображения. Мы бы перезаписали звук, если бы захотели. Когда

я захотел разрезать звуковую дорожку ножницами, звукоинженер «Крупного плана» посмотрел на меня в ужасе и отказался это сделать. В итоге я разрезал ее сам, а он тем временем бегал взад-вперед в другом конце зала, и взгляд его говорил: «Собственными руками испортить звук своего фильма!»

Игра

Мне кажется, что без подлинного человеческого контакта невозможно работать с непрофессиональными артистами. Наши отношения начинаются задолго до съемок и отличаются от привычной связи режиссера с актерами. Коллеги всегда спрашивали меня, трудно ли работать с неактерами, и я никогда не знал, что ответить, пока на роль в «Сквозь оливы» я не выбрал Мохамеда Али Кешаварца, актера профессионального. Я доволен его игрой, но с тех пор сам хочу спросить коллег, не тяжело ли им работать с профессионалами. Ведь с ними нужно коммуницировать на языке актерской техники, тогда как с неактерами ты объясняешься на языке чувств, говоришь сердцем. Они не могут выполнять приказы – нужно вступить с ними в симбиоз, чтобы они без твоих указаний сделали то, что нужно. Это настолько сближает, что перестаешь понимать, чьи слова они произносят – написанные тобой или свои собственные, ты их ведешь или они тебя. Они становятся мной, а я ими.

Актерократ

После нескольких фильмов я пришел к убеждению, что режиссера нужно устранить! И я на самом деле пошел по этому пути, предоставляя актерам все больше и больше возможностей. Именно поэтому операторы спорят со мной, считая, что я слишком балую актеров и подобная манера работать приводит к «актерскому самодержавию».

Репетиции

Всем, кто хочет работать с непрофессионалами, нужно понимать одно: нельзя дать неактеру реплику и попросить повторить ее на камеру. Даже в рамках привычной методики игры они не смогут это сделать. Нужно заставить их поверить в реплики и сделать так, чтобы через какое-то время им показалось, что это их собственная речь. На общение с ними нужно потратить недели и месяцы. Я год общался с Хоссейном Резаи, актером из фильма «Сквозь оливы», встречаясь с ним раз в две недели или чаще. Это как имплантация волос: за один раз можно имплантировать только одну или две пряди. Во время одного из наших разговоров я как-то произнес фразу о «людях с деньгами и без денег». Потом на встрече с оператром я сказал Хоссейну: «Повтори, что ты сказал мне о людях с деньгами и людях без денег». Он на мгновение задумался, кто из нас первый ее произнес. И в конце концов повторил реплику. Когда он ошибался в тексте, я сообщал ему, что раньше он говорил по-другому, либо добавлял какие-то слова,

делая вид, будто он уже произносил их. Постепенно Хоссейн поверил, что это его фразы, и они укоренились в его памяти. И во время съемок он повторил их на камеру самым естественным образом. Даже в интервью обмолвился, что эти слова принадлежат ему. Значит, он смог выстроить связь между ними и своей жизнью.

Реальность

Я ищу простые вещи, скрытые за видимостью. Иногда во время работы над фильмом происходят события или знакомства, которые более интересны, чем то, что мы снимаем. Они находятся вне поля зрения объектива, за рамками основной темы, но настолько привлекательны, что именно их мне хочется зафиксировать.

Иллюзия

Нужно всегда помнить, что мы смотрим кино. Даже тогда, когда фильм кажется очень реальным, я бы хотел, чтобы две стрелки мигали с двух сторон экрана, напоминая зрителю, что он смотрит не реальную жизнь, а фильм. Фильм, который мы сделали, основываясь на реальности. Этот подход усилился в моих новых картинах и будет присутствовать в следующих. Думаю, мне нужен более искушенный зритель. Я против того, чтобы играть на чувствах, делать публику заложником эмоций. Когда зритель не испытывает на себе эмоционального шантажа, он сохраняет независимость и смотрит фильм сознательно. Пока мы еще не погрязли в сентиментальности, мы можем владеть собой и миром, который нас окружает. ◆

Перевод с французского Александры Хазиной

Аббас Киаростами

СТРАННЫЙ ГРАЖДАНИН!

Un sacré citoyen!

В 1996 году во время поездки в Бразилию, где Аббас Киаростами работал в жюри кинофестиваля в Сан-Паулу, он пошел по улице за уличными ребятишками. Среди них была девочка, чье лицо показалось ему загадочным и необыкновенным. Эта нечаянная встреча вдохновила его написать эссе...

И вдруг я увидел ее: она стояла на углу улочки, разглядывая витрину магазина. Магазин был ювелирный. Я остановился и начал наблюдать. Хотелось рассмотреть ее лицо, которое увидел лишь в профиль. Я зашел к ювелиру. Со звоном колокольчика дверь распахнулась, хозяин обрадовался посетителю. Но я смотрел на витрину, на уличную ее сторону. И продавец, хорошо знавший свое ремесло и желания покупателей, оставил меня в покое. Но я уже определился. Я наблюдал за лицом девочки, которая внимательно разглядывала выставленные украшения. В свете витрины она была особенно красивой…

Как удивительно было ее лицо, как светлы глаза, как свежа кожа… Лицо прекрасное, будто луна. В магазине звучал Концерт для арфы Боккерини. Благородная музыка, яркий солнечный свет… все преображало девушку, и я даже забыл о ее нищете.

Она склонилась, рассматривая украшения. Почему-то нахмурила брови. Смотрела и хмурилась все сильнее. Продавец, возможно, от долгого ожидания, тоже сдвинул брови. Я видел его отражение в стекле витрины. Он вежливо ждал, пока я что-нибудь выберу. Но я неспешно любовался истинной драгоценностью – лицом девушки, пока она не торопясь рассматривала украшение. Я хотел всматриваться одновременно и в украшение, и в нее, но не получалось.

Мне хотелось понять, что ей нравится в украшениях. Я хотел узнать ее мнение, каким бы оно ни было. Теперь она смотрела на украшения без всякого интереса, зато я смотрел на нее и не мог насмотреться.

Я хочу снова и снова говорить про это отсутствие интереса. Вы лучше меня знаете, что драгоценности не интересуют человека, пока он хочет есть. Она ничего не выбрала – иначе вошла бы в магазин и раздался бы звон колокольчика. Но она ушла. Я покинул магазин, за мной звякнул колокольчик. Я видел хмурое лицо продавца.

Кажется, к концу моего пребывания в магазине запахло гамбургером, и продавец понял, что я не покупатель. Теперь, зная лицо девушки, я не понимал, как отдать ей такой заурядный гамбургер. Это казалось мне сложным, я думал, она не примет столь незначительный подарок. «Макдоналдс» – вечная еда нищих туристов.

Торопливо иду за ней. Подхожу, остается два шага. Но не осмеливаюсь подойти ближе. Вспоминаю, как когда-то в молодости точно так же шел по пятам за девушкой, комкая в руке письмо, и боялся, что она не примет его. Не решался приблизиться. И сегодня то же самое. Если бы я не видел ее лица… было бы легче. Вы бы на моем месте тоже не решились. Меня останавливала ее гордость.

Обещаю больше не говорить про ее гордость. Только не забывайте о ней. Если вы помните ее походку, то я тоже не буду напоминать о ней. Но я-то ее вижу, а вы нет. Вы только слышите мои слова. Поэтому я время от времени повторяюсь, чтобы вы ничего не забыли и не приняли меня за дурака, который идет по улице следом за голодной нищенкой, какую любой может встретить, куда ни посмотри. В общем, если вы помните два этих основных пункта, то я не буду их повторять.

Я, кажется, говорил, что сердце бешено колотилось. И ощущение это было совсем новым для меня. Не только из-за девушки, не в ней дело, просто я вспомнил молодость.

Той, другой, девочке было столько же, сколько этой сейчас, – лет тринадцать-четырнадцать. И тогда мое сердце так же бешено колотилось – еще сильнее, чем сегодня. Эта ситуация напоминает мне ту, что произошла сорок лет назад. В конце концов я нахожу решение. То же, что и сорок лет назад. В тот день я незаметно обогнал девочку. Пройдя вперед, я сунул письмо в щель в цементном столбе и, отойдя на пятьдесят метров дальше, стал ждать, как она отреагирует. Но письмо подобрал лавочник и отдал его брату девочки – и в результате я заработал палку по спине и кучу синяков. Впрочем, близкие события не обязательно имеют один и тот же конец. Здесь авенида Паулиста в Бразилии, там была улица Эхтиари в Иране.

Тогда мне было четырнадцать или пятнадцать, сегодня – пятьдесят четыре. Тогда у меня в руке было письмо, а сегодня гамбургер… И теперь мне нужно положить этот гамбургер на урну таким образом, чтобы она не увидела меня, а нашла его сама, случайно. Но кто выкидывает целый гамбургер? Никто. Только если он тухлый. Она точно не станет есть тухлятину. Даже если ей случается есть гамбургеры, она

точно не возьмет испорченный. Вы всё же не видели ее лица. Не бойтесь, я не стану о нем говорить. Я знал, что все должно выглядеть правдоподобно. Лучше всего куснуть разок, а остаток выбросить. Но кусок мне не проглотить никак. Ни крошки. Поверьте, я не демонстрирую благородные чувства. Есть не хочется совершенно, и я помню, что сегодня у меня ужин с другими членами жюри. Встреча в холле отеля в шесть часов, а сейчас уже семь.

Солнце село. На улице зажглись фонари.

Я прошел километра три – от перекрестка с улицы Паулиста почти до ее конца. Теперь иду впереди девочки, чтобы положить гамбургер на урну. Но я боюсь. Боюсь, что она заметит.

Улица почти безлюдна. На тротуаре редкие прохожие. Я подхожу к ближайшей урне, кладу на нее гамбургер и делаю вид, что разглядываю витрину магазина напротив, держа в руке оторванный кусочек и не зная, что с ним делать.

Никогда раньше я не смотрел так на кусок еды. Он вдруг приобрел для меня совершенно новое значение. Я не мог ни съесть его, ни выбросить. Он буквально стал мне обузой. Девочка приближалась издалека, и я, не глядя на нее прямо, все равно ее видел. В магазине напротив продавали всякие безделушки. В витрине крутил педали велосипеда веселый Санта с мешком за плечами, его окружали пластмассовые елки, а между ними висели белые и золотые шары и разноцветные звезды. Мне хотелось положить кусочек гамбургера в сумку Санты и дать ему самому решать, куда и кому его отнести. Может, в другом месте и для кого-то другого этот кусок станет лучшим подарком. ◆

Перевод с французского Александры Хазиной

Аббас Киаростами

ФОТОГРАФИЯ. ЗАМЕТКИ

La photographie

Думаю, что в каком-то смысле изображение – это мать всех искусств. Надо сказать, что кинематографом я увлекся именно потому, что всегда испытывал умственное влечение к образу, картинке, кадру. И в фотографии, и в живописи я всегда чувствовал власть визуальности, которая и привела меня в кино. Однако в режиссуру меня толкнуло не то обстоятельство, что кино оказалось самым законченным искусством или, как говорят, соединением всех искусств на новом этапе. Я всегда считал, что фотография, живопись, графика и т.д. значимы сами по себе, что каждое художественное направление по-своему важно. Но фотография у меня на особом месте. Я вспоминаю съемки фильма «Хор» в городе Решт. Мы только отсняли материал, и съемочная площадка, как обычно, опустела. Кое-кто даже успел вернуться в Тегеран. На следующий день в Реште остался я один с фотоаппаратом – среди узких улочек и сырых цементных стенок ограждений, оштукатуренных замшелых домов и старых деревянных дверей. Я пробыл там несколько дней, ходил и спокойно фотографировал, не надо было обсуждать каждый кадр с оператором, звукооператором и другими членами съемочной группы. Действительно, шестнадцать дней съемок я просто шел по сценарию, преодолевал обычные сложности, связанные с любой режиссерской работой. А теперь мог свободно искать нужное изображение.

Думаю, что фундаментально картина лежит в основе всего. Я часто создавал сценарии, отталкиваясь от визуального образа в сознании. То есть на основе образа, который был у меня в голове, я разворачивал и дополнял текст. Например, «Свадебный костюм» изначально был картинкой: раннее утро, мальчик с озабоченным видом поливает герань. Именно этот образ должен был стать канвой для сценария полнометражного фильма. Однако

на четвертый день, когда снималась сцена поливки герани, я вдруг обнаружил, что она работает совершенно не так, как я задумал. История, которая выстроилась вокруг нее, как будто размыла этот изначальный образ, распылила и отменила его. Тогда как в фильме «Где дом друга?» произошло обратное – ключевой образ вырастает из фильма: ребенок бежит к дереву в конце дороги, петляющей вверх по холму. Этот образ я держал в уме многие годы задолго до создания картины. Вы можете увидеть его в моих живописных работах и фотографиях, которые я делал в то время. Меня как будто бессознательно влекло к этому холму и одинокому дереву на нем. Такую же сцену мы кропотливо воссоздали в фильме: холм, дорога и дерево вместе складываются в то самое изначальное изображение.

Возможно, фотография для каждого режиссера – это базовая необходимость. Во-первых, потому что она учит видеть и дает возможность накопить образы в сознании. Режиссер может использовать их или отбросить как неподходящие, потому что находить и отбирать разнородные эстетические элементы – сложная и трудоемкая работа. Только фотография позволяет нам приобрести необходимую зоркость. Она воспитывает ум, глаз, прививает чувство баланса и гармонии. И правда, если считать, что красота – это суть искусства, выражение баланса и гармонии, то фотография – единственный путь для того, чтобы постичь ее фундаментальное значение. Мне кажется, фотограф обладает счастливой возможностью зафиксировать свое чутье и эстетические пристрастия в различных обстоятельствах. Он может отложить снимки в ящик и в нужный момент соотнестись с ними, сравнить или изучить эволюцию своего эстетического восприятия. Такое периодическое обращение к изображениям – это вид мысленной деятельности, свойственный всем людям. Пересматривая двадцать лет спустя фильм «Где дом друга?», я снова находил картины прошлого: улицу, собаку, ребенка, старика… Все вернулось ко мне. Такое бесконечное повторение происходит на бессознательном уровне.

Фотография удовлетворяет творческие чувства и открывает путь к покою. Есть в ней странная чистота. Увидев фотографии Насроллаха Касраяна из окрестностей горы Дамаванда, я подумал: это апогей служения идеалу и самоотречения. Провести месяцы и годы, фотографируя горные вершины… – в этом есть нечто возвышенное, словно бы освящающее превосходство фотографии как искусства над кинематографом.

Странная чистота фотографии проявляется, когда человек оказывается один, наедине с собой… Спуск затвора, ловящий мгновение, не нарушает тишины. Вся безбрежность бытия вбирается и сокращается до размеров фотоаппарата – так, что ее можно поместить в сердце и хранить там безмятежно. Мы смотрим на вещи идеалистически, то есть верим, что они близки нашему представлению о них. Но, к несчастью, такое случается не всегда… Например, если бы за холмом вместо освещенного солнцем голубого неба были белые облака, которые тенями моделируют пейзаж, все выглядело бы гораздо красивее.

Некоторым волшебным образом фотография позволяет нам присваивать себе природу. Но не стоит забывать, что достигнуть этого привилегированного уровня очень сложно. Нужно уметь смотреть, уметь видеть. Все заключено в манере видеть. Секрет в овладении взглядом. У нас есть два бесценных алмаза, и мы можем извлечь из них пользу. Однажды я гулял с сыном. Тогда он был еще совсем мальчик и сказал мне: «Папа, а странная это штука – глаз!» Я спросил его: «А почему?» И он ответил: «Потому что две маленькие круглые стекляшки видят такие большие вещи». Тогда я понял, что он рассматривает высокие строения банка Мелли. Иногда дети напоминают взрослым, что надо удивляться.

Я обожаю смотреть. Смотреть в тишине, особенно на природу. Когда любишь, обязательно фотографируешь: взгляните хотя бы на семейные альбомы. В моем семейном альбоме снимки природы. ◆

Интервью подготовил оператор Махмуд Калари

Перевод с персидского на французский: Ахмед Фулладванд

Перевод с французского Александры Хазиной

SUMMARY

Xenia Boletskaya
YouTube. Beginning
YouTube history.

Lev Manovich
YouTube and future of film theory
New technologies' impact upon media languages.

Oleg Aronson
Cinema rolled into YouTube
Peculiarities of comprehension of film imagery in the new epoch.

Evgeny Maizel
Road of changes
Notes of the cinema amateur of Internet-epoch.

Vladimir Lyashenko
Every frame a painting
How YouTube became a platform for film studies with millions' auditorium.

Lana Uzarashvili
YouTube master and one's tools
Is YouTube progressive?

Zinaida Pronchenko
Streets of Rossiya
Portrayal of Yury Dud'.

Andrey Gorelikov
Competitioner
Portrayal of BadComedian.

Anton Dolin
Face-mask requirements
Review of Radu Jude's BABARDEALA CU BUCLUC SAU PORNO BALAMUC (Romania – Croatia – Czechia – Luxembourg).

Zinaida Pronchenko
An open door
Review of Ryusuke Hamaguchi's GUZEN TO SOZO (Japan).

Larisa Malyukova
Light, naturally
Review of Dénes Nagy's TERMÊSZETES FÊNY (Hungary – Latvia – France – Germany).

Xenia Reutova
Teacher's day
Review of Maria Speth's MR. BACHMANN AND HIS CLASS (Germany).

Sergey Dyoshin
A handful of soil
Review of Hong Sang-soo's INTEURODEOKSYEON (South Korea).

Zara Abdullayeva
Clash
Review of Benedek Fliegauf's RENGETEG – MINDENHOL LÂTLAK (Hungary).

Andrey Plakhov
Taste of globalization
Review of Lê Bảo's VI (Vietnam – Singapore – France– Thailand – Germany – Taiwan).

Alexey Filippov
Ecstasy of fantasy
Review of Dash Shaw's CRYPTOZOO (USA).

Xenia Ilyina
In a foreign melieu
Review of Ramon Zürcher, Silvan Zürcher's DAS MĂDCHEN UND DIE SPINNE (Switzerland).

Maxim Seleznyov
Mistake of survivors
Review of Otto Radlmeier's BLOODSUCKERS (Germany).

Igor Sukmanov
Everyday courage
Review of Alexey Poluyan's COURAGE (Germany – Belarus).

Pavel Pryazhko
Little bands
A piece.

Evgenia Balakireva
Oratorio
A piece.

Anastasia Vasilevich
A wasted century
A piece-collage.

Sasha Filipenko
Narks (Doctors' case)
A piece.

Boris Guts
«Breathe, Minsk!»
Notes on the just wrapped up movie MINSK.

Evgeny Gusyatinsky
Cinema and its double-ganger
Portrayal of Abbas Kiarostami.

Inna Kushnaryova
True to scale
On Abbas Kiarostami's NEMA-YE NAZDIK (Iran).

Anton Dolin
Fade-out
On Abbas Kiarostami's TA'M E GUILASS (Iran – France).

Olga Kasyanova
Take me home
COPIE CONFORME and LIKE SOMEONE IN LOVE: "foreign" films by Kiarostami.

Alexey Artamonov
A view from a house
Where Kiarostami's camera looks and what it sees.

Zara Abdullaeva
Takes
Between Kiarostami's imagined and non-fiction cinema.

Abbas Kiarostami
A.K. World
Article translated.

Abbas Kiarostami
A strange citizen!
Article translated.

Abbas Kiarostami
A photo. Notes.
Article translated.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2021 5/6

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ИК90

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Фонд развития и поддержки социально-культурных проектов

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
бухгалтер Мария Григорьева
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич
шеф-редактор сайта kinoart.ru Зинаида Пронченко
редакторы сайта kinoart.ru Андрей Карташов, Максим Селезнев
редактор соцсетей Светлана Матюшина

спецпроекты Анна Закревская

продюсер Ольга Золикова

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 27.05.2021. Подп. к печати 15.06.2021
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
264 с.

Тираж 3000 экз.
Заказ
Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»
(Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2021

16+

ISSN 0130–6405

ИСКУССТВО КИНО — ИНДУСТРИЯ
школа кино и телевидения
Журнал «Искусство кино» совместно
со школой кино и телевидения «Индустрия»
запускают авторские курсы о кино:
ИСТОРИЯ КИНО
ПРАКТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КИНО
ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
6 месяцев обучения
очно и онлайн
Диплом о дополнительном профессиональном образовании
Автор курсов:
Антон Долин
industry.sredaobuchenia.ru
8 (800) 500 30 87

Аббас Киаростами_197–261